А. С. ПУШКИН



МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»





ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

А. С. ПУШКИН

МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ



СКУПОЙ РЫЦАРЬ
МОЦАРТ И САЛЬЕРИ
КАМЕННЫЙ ГОСТЬ
ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

МОСКВА
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1980

Р1
П91

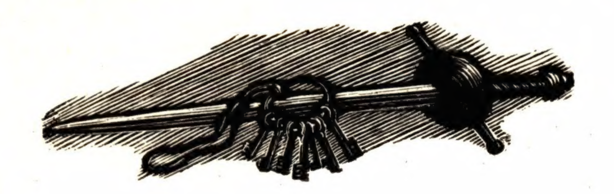
Переиздание

Предисловие и примечания
В. И. КОРОВИНА

Гравюры на дереве
Ф. Д. КОНСТАНТИНОВА

Оформление
М. В. БОЛЬШАКОВА

П $\frac{70803-086}{М101(03)80}$ 138—80



«УЖАСНЫЙ ВЕК, УЖАСНЫЕ СЕРДЦА!»

9 декабря 1830 года Пушкин написал два письма ближайшим друзьям — П. А. Плетневу и Е. М. Хитрово. В одном из них он с гордостью извещал о творческих итогах счастливого осеннего уединения: «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал». Среди созданного им он называет «несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: Скупой Рыцарь, Моцарт и Сальери, Пир во время чумы и Дон-Жуан».

В другом поэт подводил итог уходящему, 1830 году: «Какой год! Какие события!.. Народ подавлен и раздражен. 1830 год — печальный для нас!»

В этих письмах слились противоречивые чувства, владевшие Пушкиным: радость творчества и глубокая тревога по поводу острых политических событий.

1830 год — год невиданного взлета пушкинского гения и мучительных раздумий о смысле бытия. Поэт стал свидетелем больших исторических движений — июльской революции во Франции, восстания в Польше, крестьянских волнений в России. Современный век рождает у Пушкина впечатление демонской пляски, бесовского кружения («Бесы»), подстерегающих затерянного на жизненной дороге путника. Поэта лишают творческой независимости, окружают мелочной правительственной опекой. Достигший духовной зрелости, Пушкин встречает обидное невнимание читателей, равнодушие публики. Предстоящая женитьба оживляет мечты о счастье, но они сливаются с мрачными предчувствиями. «В вопросе счастья я атеист; я не верю в него», — признается поэт в письме к П. А. Осиповой. В лирике Пушкина усиливаются трагедийные мотивы и вместе с тем растут сопротивление и протест. Трезвое отношение к своему безрадостному будущему («Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе грядущего волнуемое море») сочетается с верой в неиссякаемость жизни, в ее необоримость. В произведениях Пушкина гуманность все чаще побеждает жестокие обстоятельства, поднимается над ними. Пушкин славит героя (стихотворение «Герой»), который «в погибающем

уме рождает бодрость». Возвышающий «обман» правдивее для Пушкина «тьмы низких истин», унижающих человечное в человеке. Устрашающему хаосу действительности поэт противопоставляет свой светлый разум. «Что есть истина?» — поставит он эпиграфом к этому стихотворению. Углубленная аналитичность и сосредоточенность на философских проблемах бытия становятся отличительными признаками художественных произведений Пушкина 30-х годов.

Накаленный драматизм тревожных переживаний, устремленность к художественно-философскому их анализу предопределили центральную тему «Маленьких трагедий» — трагической судьбы личности.

Хотя персонажи «Маленьких трагедий» не утрачивают личной воли и действуют согласно своим страстям, но сами их страсти рождены теми жизненными условиями, в которых герои находятся. И сколь бы ни были разнообразны душевные движения сценических лиц — властолюбие и скупость, честолюбие и зависть, любовь и бесстрашие, — они восходят к одной. Такой общей для героев «Маленьких трагедий» идеей-страстью выступает жажда самоутверждения. Наделенные стремлением к счастью, пушкинские герои не могут понять его иначе, как наслаждение жизнью. А добиваясь счастья, они хотят доказать свое превосходство, исключительность, приобрести для себя особые права. В этом они видят смысл жизни. Порочная идея самоутверждения любыми средствами могла родиться только в жестокий индивидуалистический век, когда, с одной стороны, человек почувствовал себя свободным, а с другой — своевольным и утвердил свои личные желания как единственную и непреходящую ценность. На этом пересечении свободы и своеволия, зависимости и произвола, страсти и рассудка, жизни и смерти возникают трагические ситуации болдинских пьес, вырастает мысль о духовных ценностях человечества и подлинном достоинстве человека. Лишь немногие из персонажей «Маленьких трагедий» отвергают себялюбивые жизненные принципы, но и им грозит «железный век», и их всюду подстерегают опасность и гибель.

В «Маленьких трагедиях» разрываются родственные, дружеские, любовные и — шире — человеческие связи. Это разрушение цельности личности и единства человечества тревожно отзывалось в сердце Пушкина. В нем он проницательно увидел жуткую трагедию своего времени, предупредил о ней, осмыслил ее в содержании каждой пьесы и тетралогии в целом.

Действие трагедии «Скупой рыцарь» происходит в эпоху позднего феодализма. Средневековье в литературе изображалось по-разному. Писатели часто придавали этой эпохе суровый колорит строгого аскетизма в мрачной религиозности. Такова средневековая Испания в «Каменном госте» Пушкина. Согласно другим условно-литературным представлениям, средневековье — мир рыцарских турниров, трогательной патриархальности, поклонения даме сердца. Рыцари наделялись чувствами чести, благородства, независимости, они вступались за слабых и обиженных. Такое представление о рыцарском кодексе чести — необходимое условие правильного понимания трагедии «Скупой рыцарь».

В «Скупом рыцаре» изображен тот исторический момент, когда феодальный порядок уже дал трещину и жизнь вступила в новые берега. В первой же сцене, в монологе Альбера, нарисована выразительная картина. Дворец Герцога полон придворными — нежными дамами и кавалерами в роскошных одеждах; герольды славят мастерские удары рыцарей на турнирных поединках; вассалы собираются за столом сюзерена. В третьей сцене Герцог предстает покровителем своих верных дворян и выступает их судьей. Барон, как и велит ему рыцарский долг перед государем, по первому требованию является во дворец. Он готов защищать

интересы Герцога и, несмотря на преклонный возраст, «кряхтя, взлезть снова на коня». Однако, предлагая свои услуги на случай войны, Барон уклоняется от участия в придворных увеселениях и живет затворником в своем замке. Он с презрением отзывается о «толпе ласкателей, придворных жадных».

Сын Барона, Альбер, напротив, всеми помыслами, всей душой рвется во дворец («Во что бы то ни стало на турнире явлюсь я»).

И Барон и Альбер крайне честолюбивы, оба стремятся к независимости и превыше всего ее ценят.

Право на свободу обеспечивали рыцарям их дворянское происхождение, феодальные привилегии, власть над землями, замками, крестьянами. Свободен был тот, кто обладал полнотой власти. Поэтому предел рыцарских упований — абсолютная, безграничная власть, благодаря которой завоевывалось и защищалось богатство. Но в мире уже многое изменилось. Чтобы сохранить свою свободу, рыцари вынуждены продавать владения и с помощью денег поддерживать достоинство. Погоня за золотом стала сущностью времени. Это перестроило весь мир рыцарских отношений, психологию рыцарей, неумолимо вторглось в их интимную жизнь.

Уже в первой сцене блеск и пышность герцогского двора — всего лишь внешняя романтика рыцарства. Раньше турнир был испытанием силы, ловкости, мужества, воли перед трудным походом, а теперь он тешит взоры сиятельных дворян. Альбер не очень-то радуется своей победе. Конечно, ему приятно одолеть графа, но мысль о пробитом шлеме тяготит юношу, которому не на что купить новые доспехи.

О бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она! —

горько сетует он. И признается:

Геройству что виною было? — скупость.

Альбер покорно подчиняется потоку жизни, который несет его, подобно другим дворянам, во дворец Герцога. Жаждущий увеселений юноша хочет занять достойное место в окружении сюзерена и встать вровень с придворными. Независимость для него — сохранение достоинства среди равных. Он нисколько не надеется на те права и привилегии, которые дает ему дворянство, и с иронией отзывается о «свиной коже» — пергаменте, удостоверяющем принадлежность к рыцарству.

Деньги преследуют воображение Альбера всюду, где бы он ни находился, — в замке, на турнирном поединке, на пиру у Герцога.

Лихорадочные поиски денег и легли в основу драматического действия «Скупого рыцаря». Обращение Альбера к ростовщику, а затем к Герцогу — два поступка, определяющих ход трагедии. И не случайно, конечно, что именно Альбер, для которого деньги стали идеей-страстью, ведет действие трагедии.

Перед Альбером открываются три возможности: либо получить деньги у ростовщика под заклад, либо дождаться смерти отца (или ускорить ее насильственным путем) и наследовать богатство, либо «заставить» отца достойно содержать сына. Альбер пробует все пути, ведущие к деньгам, но даже при его чрезвычайной активности они кончаются полным провалом.

Это происходит потому, что Альбер не просто вступает в конфликт с отдельными лицами, — он вступает в конфликт с веком. В нем еще живы рыцарские представления о чести

и благородстве, но он уже понимает относительную ценность дворянских прав и привилегий. Наивность сочетается в Альбере с прозорливостью, рыцарские добродетели — с трезвой расчетливостью, и этот клубок противоречивых страстей обрекает Альбера на поражение. Все попытки Альбера достать деньги, не поступившись рыцарской честью, все его расчеты на независимость — фикция и мираж.

Пушкин, однако, дает нам понять, что мечты Альбера о независимости остались бы иллюзорными и в том случае, если бы Альбер наследовал отцу. Он предлагает нам заглянуть в будущее. Устами Барона открывается суровая правда об Альбере. Если «свиная кожа» не спасает от унижений (в этом Альбер прав), то и наследство не убережет от них, потому что за роскошь и увеселения надо платить не только богатством, но и дворянскими правами и честью. Альбер занял бы место среди льстецов, «придворных жадных». А разве есть независимость в «дворцовых передних»? Еще не получив наследства, он уже соглашается идти в кабалу к ростовщику. Барон ни секунды не сомневается (и он прав!) в том, что его богатство вскоре перекочует в карман ростовщика. И в самом деле — ростовщик уже даже не на пороге, а в замке.

Таким образом, все пути к золоту, а посредством его к личной свободе, ведут Альбера в тупик. Увлекаемый потоком жизни, он, однако, не может отринуть рыцарские традиции и тем самым противостоит новому времени. Но эта борьба оказывается бессильной и напрасной: страсть к деньгам несовместима с честью, благородством. Перед этим фактом Альбер уязвим и слаб. Отсюда рождается ненависть к отцу, который мог бы добровольно, по родственной обязанности и рыцарскому долгу, избавить сына и от бедности, и от унижений. Она перерастает в то исступленное отчаяние, в то звериное бешенство («тигренок» — называет Альбера Герцог), которое превращает тайную мысль о смерти отца в открытое желание его гибели.

Если Альбер, как помним, предпочел деньги феодальным привилегиям, то Барон одержим идеей власти.

Золото нужно Барону не для удовлетворения порочной страсти к стяжательству и не для наслаждения его химерическим блеском. Любуясь своим золотым «холмом», Барон чувствует себя властелином:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!

Барон хорошо знает, что деньги без власти не приносят независимости. Острым штрихом Пушкин обнажает эту мысль. Альбер восхищен нарядами рыцарей, их «атласом да бархатом». Барон в своем монологе тоже вспомнит об атласе и скажет, что его сокровища «потекут» в «атласные диравые карманы». С его точки зрения, богатство, не опирающееся на меч, «расточается» с катастрофической быстротой.

Альбер и выступает для Барона таким «расточителем», перед которым не устоит веками воздвигавшееся здание рыцарства, а в него вложил лепту и Барон своим умом, волей, силой. Оно, как говорит Барон, было «выстрадано» им и воплотилось в его сокровищах. Поэтому сын, способный лишь расточать богатства, — живой укор Барону и прямая угроза защищаемой Бароном идеи. Отсюда понятно, сколь велика ненависть Барона к наследнику-расточителю, сколь велико его страдание при одной мысли о том, что Альбер «примет власть» над его «державой».

Однако Барон понимает и другое: власть без денег также ничтожна. Меч положил к но-

гам Барона владения, но не удовлетворил его мечтаний об абсолютной свободе, которая, по рыцарским представлениям, достигается безграничной властью. То, что не довершил меч, должно сделать золото. Деньги, таким образом, становятся и средством защиты независимости, и путем к неограниченной власти.

Идея беспредельной власти превратилась в фанатическую страсть и придала фигуре Барона мощь и величие. Затворничество Барона, удалившегося от двора и сознательно запершегося в замке, с этой точки зрения может быть осмыслено в качестве своеобразной защиты своего достоинства, дворянских привилегий, вековых жизненных принципов. Но, цепляясь за старые устои и пытаясь отстоять их, Барон идет наперекор времени. Распря с веком не может не закончиться сокрушительным поражением Барона.

Однако причины трагедии Барона заключены также в противоречии его страстей.

Пушкин всюду напоминает, что Барон — рыцарь. Он остается рыцарем и тогда, когда беседует с Герцогом, когда готов обнажить за него меч, когда вызывает сына на поединок и когда он одинок. Ему дороги рыцарские доблести, у него не исчезает чувство чести. Однако свобода Барона предполагает безраздельное господство, и другой свободы Барон не знает. Властолюбие Барона выступает и как благородное свойство натуры (жажда независимости), и как сокрушительная страсть для приносимых ей в жертву людей. С одной стороны, властолюбие — источник воли Барона, который обуздал «желания» и теперь наслаждается «счастием», «честью» и «славой». Но, с другой стороны, он мечтает о том, чтобы ему все повиновалось:

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему...

Одержимый этими мечтами, Барон не может обрести свободы. В этом причина его трагедии — добиваясь свободы, он ее растаптывает. Более того: властолюбие перерождается в иную, не менее могущественную, но гораздо более низменную страсть к деньгам. И это уже не столько трагическое, сколько комическое преображение.

Барон думает, что он царь, которому все «послушно», но безграничная власть принадлежит не ему, старому человеку, а той груде золота, которая лежит перед ним. Его одиночество оказывается не только защитой независимости, но и следствием бесплодной и сокрушительной скаредности.

Однако перед кончиной рыцарские чувства, увядшие, но не исчезнувшие вовсе, всколыхнулись в Бароне. И это проливает свет на всю трагедию. Барон давно уверил себя, что золото олицетворяет и честь его и славу. Однако в действительности честь Барона — его

личное достояние. Эта истина пронзила Барона в тот момент, когда Альбер его оскорбил. В сознании Барона разом все рухнуло. Бессмысленными вдруг предстали все жертвы, все накопленные драгоценности. Зачем он подавлял желания, зачем лишал себя радостей жизни, зачем предавался «горьким воздержаньям», «тяжелым думам», «дневным заботам» и «бессонным ночам», если перед короткой фразой — «Барон, вы лжете» — он беззащитен, несмотря на огромное богатство? Наступил час бессилия золота, и в Бароне проснулся рыцарь:

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

Оказывается, власть золота относительна, и есть такие человеческие ценности, которые не продаются и не покупаются. Эта простая мысль опровергает жизненный путь и убеждения Барона.

Индивидуалистическое сознание и «ужасные сердца» пушкинских героев характерны для «ужасного века».

Тема «ужасного века, ужасных сердец» продолжается и в трагедии «Моцарт и Сальери».

Сальери, как и Барон, одержим стремлением утвердить себя рядом и наравне с гениями.

Пушкин начинает трагедию с того момента, когда в жизни Сальери наступил перелом. «Перерожденный» Сальери произносит монолог, в котором обозревает всю прошлую жизнь и исследует причины своего теперешнего состояния. Именно сейчас, в данную минуту, у него «прояснился» ум, и он осознал, что новая идея-страсть овладела им. Позади остались юношеские годы, мечты, надежды, упорный труд, медленное восхождение к вершинам мастерства. Сальери достиг в искусстве «степени высокой», ему «улыбнулась» слава, он был «счастлив». Наделенный «любовию к искусству», тонко чувствующий гармонию и способный к искреннему наслаждению ею, он вложил все духовные силы и волю в изучение тайн музыки. На пути к их постижению он не однажды «забывал» старые традиции и устремлялся навстречу новым знаниям, возвышаясь в собственных глазах своим упорством, постоянством. Счастье, слава, покой пришли к Сальери благодаря «трудам, усердию, молениям». Сальери получил их за преданность искусству в качестве законной мзды.

Но... явился Моцарт, и спокойствие оставило Сальери. Слава Моцарта — слава его гения, его природного дара. И Сальери понимает, что одаренности можно противопоставить только одаренность, а не жертвы, принесенные ради искусства и тем более ради себя. «Бессмертный гений» дан «счастливцу праздному», как называет себя Моцарт. Перед этим бесспорным фактом меркнут все усилия Сальери. В Моцарте сосредоточивается враждебное Сальери творческое начало, свойственное самой жизни, самому бытию, вечно созидающей природе. В «бунте» Сальери совместились и грозное своеволие индивидуалистического протеста, и мелочное чувство зависти. Он и страшен, покушаясь в мрачном одиночестве восстановить былое спокойствие ценой гибели Моцарта, и беззащитен, беспомощен перед очевидностью его творческой мощи.

Некогда «гордый» Сальери стал «завистником презренным», ополчился в черной злобе на весь мир и избрал жертвой своего друга Моцарта. Гениальность Моцарта кажется ему причиной его несчастий. Но разве Моцарт мешает ему жить и творить? Конечно, нет! Он даже не подозревает о мучениях Сальери.

Что же обусловило нравственное падение Сальери? Почему зависть обрела такую власть над Сальери, что он решился на преступление?

Действие трагедии «Моцарт и Сальери» развертывается в XVIII веке, в то время, когда господствовала рационалистическая философия. Она учила, что все в мире расчислено. Сальери твердо усвоил механическую рассудочность столетия. Музыкальные занятия он подчинил сухой и мертвенной логике. Композитор для него замкнут в сфере одних только музыкальных созвучий, и высокое искусство существует вне жизни. Моцарта Сальери тоже разделил на Моцарта-человека и Моцарта-композитора. По его понятиям, гений ничем не похож на простых смертных, а Моцарт — в его гениальности Сальери не сомневается — противоречит его идеалу: обыкновенный человек, он играет на полу со своим мальчишкой, влюбляется, слушает дурное исполнение нищего скрипача, не придает никакого значения тому, что он «бог» в музыке, и встречает шуткой слова Сальери, который не в силах принять единство в Моцарте гениального и обыкновенного, «гуляки праздного» и «херувима», «творца райских песен». В этом и усматривает Сальери роковую «ошибку» природы. Ведь у самого Сальери все наоборот: чтобы стать музыкантом, он презрел жизнь («Отверг я рано праздные забавы; науки, чуждые музыке, были постылы мне; упрямо и надменно от них отрекся я и предался одной музыке»). Он откровенно признается: «Хоть мало жизнь люблю». Разделив сферы жизни и музыки, Сальери постоянно разрушает гармонию. Потому-то и вдохновение приходит к нему не часто. Он охотнее наслаждается чужими произведениями, чем творит свои.

В рационалистической эстетике XVIII века был распространен и другой взгляд: считалось, что талант сам по себе — ничто и как таковой не имеет ценности. Величие таланта зависит от того, какую пользу он приносит искусству или воспитанию нравственности. В Сальери борется грубо-утилитарное представление об искусстве и непосредственное, живое чувство прекрасного, но побеждает все-таки первое. Моцарт, по мнению Сальери, совершенно бесполезен. Он «возмущает» в людях «желанье», раздвигает перед ними горизонты идеала, но смертные — «чада праха» — никогда его не достигнут, потому что для надменного Сальери люди — существа низкие. Пробужденное музыкой Моцарта «желанье» останется «бескрылым»: люди неспособны подняться на более высокую духовную ступень. И этот антигуманный взгляд Сальери обнажает его собственную нравственную испорченность. Сальери, например, не верит, что Бомарше — отравитель, но объясняет это заурядностью его натуры, открыто презирая человеческие качества своего друга («Смешон для ремесла такого»). Моцарт, напротив, убежден в нравственной чистоте Бомарше-человека, и основанием служит для Моцарта гениальность Бомарше-драматурга. Сальери, таким образом, ненавидит Моцарта и за его веру в нравственное богатство человека, в способность человека к духовному росту.

Столь же решительно отрицает Сальери и «пользу» Моцарта для искусства. Он воспринимает музыку по преимуществу как сумму технических приемов, с помощью которых выражается гармония. Но, если можно научиться «приемам», то гармонии нельзя — она неповторима. Следовательно,

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

В этом суждении Сальери заключен и другой смысл: поскольку «приемы», «тайны» доступны только посвященным, жрецам, «служителям музыки», то искусство предназначено

для них. Посторонних Сальери не впускает в храм искусства. Такому кастовому — и по существу своему антидемократическому — пониманию искусства совершенно чужд Моцарт.

Многочисленные аргументы, приводимые Сальери, закрепляются им в понятии «долга». Торжество «долга» обычно означало победу разума над страстями. Рассудочный Сальери стремится убедить себя в том, что он овладел своими страстями и подчинил их разуму. На самом же деле страсти владеют им, а разум стал их послушным слугой. Так в рационализме Сальери Пушкин обнаруживает черту, более свойственную индивидуалистическому сознанию, роднящую Сальери с мрачными и своевольными героями «жестокого века». Пушкин последовательно снял все логические умозаключения Сальери, заставил его самораскрыться и обнаружить мелкую, низменную страсть, которая движет Сальери и которой он не может противиться.

Однако исполнение «тяжкого долга» вновь возвращает Сальери к исходному моменту. Слова Моцарта и он сам оживают в его уме:

Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда...

Опять Сальери сталкивается с «ошибкой» природы. Ссылка на Буонарроти лишь оттеняет тот бесспорный факт, что в основе зависти Сальери лежат не высшие соображения о музыке, а мелочное и суетное тщеславие. «Тяжкий долг» Сальери получает точное и прямое обозначение — злодейство. Так Пушкин восстанавливает объективный смысл совершенных Сальери действий.

Неизмеримо трагичнее судьба Моцарта, гения, вынужденного творить в обществе, где царят зависть, тщеславие, где возникают преступные идеи и находятся люди, готовые их осуществить. Он, как гений, ощущает опасность, но не знает, что она исходит от его друга Сальери. Недаром его посещают печальные настроения и он чувствует приближение смерти.

Пушкин создал выразительный символический образ враждебного Моцарту мира, представший композитору в виде черного человека. Если в первой сцене Моцарт весел, то во второй он пасмурен и томим предчувствиями близкой кончины: его воображение преследует черный человек. Ему кажется, будто черный человек «сам-третей» сидит с ним и Сальери. Вслед за этим он вспоминает легенду о Бомарше, друге Сальери, но отказывается верить ей.

Устами Моцарта говорит сама природа, ее справедливые и благие законы, сама гармония, сыном которой он выступает. Моцарт ошибается только в том, что Сальери такой же сын гармонии. Но ошибка Моцарта так понятна: он жизнерадостен, щедр от безмерности таланта, от человечности. Его кажущаяся «праздность» — не пустое безделье, а напряженный внутренний труд.

Пушкин передал Моцарту часть своей души. Поэтому образ Моцарта лиричен. В нем запечатлелось величие гения, жизнерадостность и праздничность таланта, артистизм его духовного облика.

В двух рассмотренных трагедиях Пушкин сосредоточил внимание на интимных страстях, которые подчиняют себе человека. Пушкинские герои — «поэты страстей», они предаются

им со всем жаром души. В том же ряду стоит и третья трагедия — «Каменный гость», где предметом художественного исследования стала любовь.

Для «Каменного гостя» Пушкин избрал сюжет древних испанских легенд и их знаменитого героя. Дон Гуан под пером Пушкина предстал «поэтом» любви.

Уходит в прошлое мрачное средневековье, уступая место новой эпохе — раннего Возрождения. Обычаи средневековья, которое изображено с иной, чем в «Скупом рыцаре», точки зрения, еще живы, но духовный облик людей уже меняется.

Ощущение перелома средневековья поддерживается в трагедии Пушкина и тем, что аскетизм, посмертная верность супружескому долгу, подчинение чувств человека догматам религии исчерпывают себя. Наступает время раскрепощения человеческих чувств. Свободные страсти вырываются наружу. Средневековье еще живо в образах Карлоса, Монаха, Доны Анны, ежедневно посещающей могилу мужа, скрывающей свое лицо и уединившейся в своем доме, Лепорелло с его страхом перед высшими силами. В Дон Гуане тоже много от старых обычаев: он по-прежнему верный рыцарь короля и хорошо знает, что идет против традиции, домогаясь любви Доны Анны. Но в целом Дон Гуан, как и Лаура, — люди эпохи Возрождения. В них проснулись вольные страсти, они радостно принимают жизнь, славят ее наслаждения, безоглядно предаются им, не ведают моральных запретов, церковных и государственных установлений.

Смена одной великой эпохи другою проходит через сердца людей. Дон Гуан — враг Дон Альвара и, следовательно, его вдовы Доны Анны. Любовь к жене убитого Дон Альвара и воскресшая в Доне Анне потребность любить — такова психологическая коллизия, приобретающая особую остроту еще и потому, что Дона Анна, не подозревая о том, полюбила убийцу мужа. Прежде Дона Анна не знала любви: она вышла замуж за Дон Альвара по настоянию матери («...мать моя велела мне дать руку Дон Альвару. Мы были бедны, Дон Альвар богат»). Сила охватившей ее страсти сдерживается обычаями, но Дона Анна, увлекаемая любовью Дон Гуана, откликается на ее зов. Она более свободна в своем чувстве, чем, например, Дон Карлос.

Однако подлинное торжество вольных чувств запечатлено Пушкиным в образах Лауры и Дон Гуана.

Дон Гуан привлекателен жизнерадостностью, он любвеобилен, переполнен жаждой чувственных удовольствий. Полюбив, он «рад весь мир обнять». Лаура искренне и безмятежно открыта любовному порыву. Недаром ее и Дон Гуана связывает духовная близость — они и ветреные любовники, и верные друзья. Лаура ничего не боится — ни бешеного Карлоса, ни старости, ни смерти. Ужин у Лауры — пиршество родственных душ, среди которых Карлос выглядит чужаком. Дон Гуан тоже не знает ни небесного, ни земного страха. Наслаждаясь, он играет и своей, и чужой жизнью, всегда готов оправдать себя и свалить вину на противника («Что делать? Он сам того хотел»). От одной жертвы он легко переходит к другой и каждой с непосредственностью влюбленного клянется в своей привязанности.

Однако любовь пушкинских героев, в особенности Лауры и Дон Гуана, не только вольна и бескорыстна, но и своевольна. У Лауры она не контролируется никакими моральными нормами, а у Дон Гуана вытесняет все другие душевные движения. Эта двойственность самой эпохи — упоение земной жизнью, опора на собственные силы, жажда наслаждений и одновременно дерзкое своеволие, презрение ко всяким моральным нормам, пренебрежение свободой и даже самой жизнью другого человека — определяет своеобразие пушкинского героя. Дон Гуан пылок и холоден, искренен и лжив, страстен и циничен, отважен и расчетлив. Он не знает границ между добром и злом. Увлекая Дону Анну пленительными любов-

ными софизмами, он говорит, что полюбил в ней добродетель. Ему «кажется», что под влиянием нового любовного чувства он «весь переродился». Субъективно так оно и происходит: Дон Гуан, одержимый любовью, верит, не может не верить в свое преображение. И вместе с тем герой остается прежним Дон Гуаном, «импровизатором любовной песни». Ни в легенде, ни в пушкинской трагедии герой не может переродиться и стать добродетельным или счастливым. Однако, последовав литературной традиции, Пушкин углубил мотивировку: Дон Гуана губят не атеизм и любовные приключения, а «жестокий век» и присущее герою своеволие.

Уже в сцене у Лауры, целуя свою подругу при мертвом Карлосе, он, конечно же, кощунствует. Даже Лаура, устремляясь к Дон Гуану («Друг ты мой!..»), спохватывается («Постой... при мертвом!..»).

Приглашая статую Командора на свое любовное свидание, он вызывающе дерзок. Человеческая этика, благородство требуют оставить мертвеца в покое. Дон Гуан же сначала иронизирует над мертвым:

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И, верно, присмирел с тех пор, как умер.

А затем, не довольствуясь приказанием слуге («Проси статую завтра к Доне Анне прийти попозже вечером и стать у двери на часах»), сам идет к памятнику командора и повторяет свое фантастическое приглашение.

Любовное свидание в последней, четвертой сцене, опять, как и в сцене у Лауры, происходит при мертвом. После неожиданного согласия статуи Дон Гуан впервые растерян, впервые чувствует власть роковых сил и невольно исторгает возглас: «О боже!»

Приглашение статуи не может быть истолковано однозначно. Дон Альвар стал немой сторожевой тенью над чувствами Доны Анны. Он утвердил на нее свои права сначала при жизни — деньгами, а потом после смерти — обычаями, освященными религией. Дон Гуан хочет освободить Дону Анну от страшных оков, идя наперекор религиозному фанатизму и ханжеству, которое олицетворяет Дон Альвар. Но, предлагая убитому им Командору стеречь любовное свидание с его вдовой, Дон Гуан обнаруживает и свою нравственную ущербность. Благородное, рыцарское начало, живущее в Дон Гуане, неотделимо от бесчеловечного.

Пушкин отошел от традиционной трактовки Дон Гуана как коварного, гнусного соблазнителя и развратника. Его Дон Гуан — рыцарь, готовый постоять за свое личное достоинство, честь, за свободу чувств. Ему противостоит весь средневековый мир, над жестокой моралью которого Дон Гуан торжествует, одерживая свои блестящие победы. И Дону Анну он любит страстно.

Но вместе с тем в речах героя смешаны и правда и ложь. Речь Дон Гуана и его поступки исполнены отваги, чести, но они содержат и тонко рассчитанную интригу. Вот, например, диалог Доны Анны и Дон Гуана:

Дон Гуан
Что, если б Дон Гуана
Вы встретили?
Дона Анна
Тогда бы я злодею
Кинжал вонзила в сердце.

Дон Гуан

Дона Анна,
Где твой кинжал? вот грудь моя.

Герой, отдающийся на волю возлюбленной, не лишен рыцарских чувств. Но вместе с тем это и театральный жест достаточно искушенного в любовных приключениях человека, до тонкости постигшего «науку страсти нежной». И подобно тому, как не исчезает в Дон Гуане рыцарь, в нем невольно выдает себя жаждущий победы нетерпеливый любовник.

Дон Гуан относится к своим возлюбленным как к средству утолить жаждущую наслаждений душу. Его цель — утверждение себя через чувственные удовольствия — лишена этического начала.

Сохранив традиционную развязку легенды, Пушкин придал ей многообразный смысл. Фантастическая, легендарная форма развязки символически запечатлела губительность своевольных чувств героя, в характере которого совместились холодная жестокость и наивная беспечность. Дон Гуан падает не от руки Дон Альвара, а от десницы самой судьбы, карающей преступившего человеческие законы. Статуя Командора представляет уже не только старый мир, но и высшую справедливость.

Ни Барон, ни Сальери, ни Дон Гуан не выдерживают испытания гуманностью, и всем им свойственно индивидуалистическое сознание. Для самого Пушкина было ясно, что принять «жестокий век» невозможно и что нужно противопоставить ему иную, высокую, человеческую нравственность. На коренных ее народных началах основано «самостоянье человека, залог величия его». Но «самостоянье человека» — не попрание общечеловеческой нравственности, а всемерная защита ее в условиях социальной несвободы.

Впрямую проблема смысла жизни, личного достоинства и чести, ответственности человека перед лицом грозной и трагической необходимости и была поставлена в трагедии «Пир во время чумы».

Ситуация в ней нарочито условна. Чума — стихийное бедствие, угрожающее жизни людей. Люди не в силах ни бороться с ней, ни спастись от нее. Они не борются и не спасаются. Они обречены и знают, что погибнут.

Социально-исторические приметы отступают в трагедии на второй план. Суть не в них, а в том, как ведут себя люди в трагических обстоятельствах, что противопоставляют они страху смерти. Всплывут ли низменные, жестокие инстинкты, охватит ли их паника, смиренно ли склонят они голову или встретят «одиночества верховный час» мужественно и просто?

Персонажи трагедии, исключая Священника, устраивают пиршество во время чумы. Гибнут близкие им люди, мимо проезжает телега с трупами, а они пируют.

Трагическая ситуация задана с самого начала, но исход ее далеко не предрешен.

В отличие от других трагедий в «Пире во время чумы» внешнее драматическое действие еще более ослаблено. Герои произносят монологи, поют песни, ведут диалог, но не совершают никаких поступков, способных изменить ситуацию. Драматизм перенесен в мотивы их поведения.

И вот тут оказывается, что причины, приведшие участников на пир, глубоко различны. Пир для Молодого человека — средство забвения: он предпочитает вовсе не думать о мраке могилы и предаться наслажденьям.

Луиза явилась на пир из страха одиночества. Ей надо быть с людьми, чтобы опереться на них. Внутренне она не подготовлена к испытанию смертью.

Лишь Мери и Вальсингам находят силы для противоборства разбушевавшейся стихии.

Песня Мери воспроизводит отношение народа к бедствию. В «унылой и приятной» пастушьей песне есть своя мудрость: сознание народного горя и прославление самопожертвования. Отказ от своей жизни во имя жизни и счастья близкого и любимого человека — вот идеал, утверждаемый в песне Мери. Забвение себя сочетается в песне Мери с исключительным чувством любви. И чем сильнее самоотвержение, тем острее любовь, не угасающая и после смерти:

А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Мери выражает ту истину, что любовь способна побороть смерть. Она поет о том, как жаждущая любви Дженни мечтает о соединении с любимым за пределами земного бытия. В песне Мери слышится и трогательная забота о близких, и грусть о некогда процветавшей стороне. Мери мечтает о возрождении жизни.

Однако сама Мери лишена «голоса невинности». В ней живет лишь стремление к чистоте и красоте самоотреченья. Песня Мери — песня кающейся грешницы.

Только Вальсингам осознает всю остроту ситуации и смело бросает вызов смерти. В торжественно-трагическом гимне Председателя человек противополагает смерти, опасности свою волю. Чем грознее удары судьбы, тем яростнее сопротивление ей. Не смерть прославляет Пушкин в обликах Зимы и Чумы, а способность и готовность человека к противостоянию. Вызов слепым стихиям приносит человеку наслаждение своим могуществом и ставит его вровень с ними. Человек как бы преодолевает свое земное бытие и наслаждается своей мощью:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

«Сердце смертное» в роковые минуты опасности обретает «бессмертья, может быть, залог». Песня Вальсингама — гимн бесстрашного человека, прославление героизма одинокой личности.

Вместе с тем Пушкин вложил гимн в уста «падшего духа». Как и Мери, Председатель кается в устройстве кощунственного пира («О, если б от очей бессмертных скрыть это зрелище!»). Вальсингам далеко не победитель, каким он предстал в гимне. Разум его повержен. Недаром он поет: «Утопим весело умы», а затем возвращается к той же мысли в ответе Священнику:

...Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,

Которую в моем дому встречаю —
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь) —
Погибшего, но милого созданья...

Священник склоняет голову перед горем Председателя, но взывает к его совести. В его словах есть простая и мудрая правда. Пир нарушает траур по умершим, «смущает» «тишину гробов». Он противоречит обычаям. Священник, требующий уважения к памяти усопших, стремится увлечь пирующих на путь религиозного смирения, повторяя отчасти песню Мери:

Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души.

Он настаивает на соблюдении традиционных нравственных норм:

Ступайте по своим домам!

И хотя Священник своей проповедью и заклинаниями не достигает успеха, все же Вальсингам признает свое «беззаконье». В самом поведении Священника есть нечто такое, что заставляет задуматься Председателя.

Воспевая героизм одиночества, презрение к гибели, достойную смерть, Председатель вместе с другими участниками пира отгородился от общей народной беды, в то время как Священник, не заботясь о себе, укрепляет дух в умирающих. Он среди них.

Однако позиция Священника не отменяет высокого личного героизма Вальсингама. Священник идет к людям во имя спасения их душ, успокоения их совести, чтобы облегчить страдания на небесах. Вальсингам же славит духовное мужество земного человека, который не хочет смиренно встретить смерть и не нуждается в постороннем ободрении, находя силы в себе самом. Личный героизм Председателя, таким образом, направлен на себя и пирующих, а Священник понимает подвиг и смысл человеческой жизни как безотчетное служение народу в дни бедствий. Вальсингам отстаивает внутренние возможности человека, Священник опирается на верность обычаям. Трагедия и состоит в том, что героизм Председателя лишен жертвенности ради людей, а гуманная самоотверженность Священника отрицает личную духовную отвагу простых смертных и потому подменяет ее проповедью смирения и авторитетом религии.

Пушкин понимал, что преодоление этого противоречия невозможно в современных ему условиях, но что такая задача выдвинута самим ходом истории. Пушкин не знал, когда и в какой форме человечество достигнет единства личных устремлений и общих интересов, но он доверялся течению жизни и оставил это противоречие неразрешенным. Он полагался также на могущество человеческого разума, поэтому, как и многие произведения 30-х годов, «Пир во время чумы» обращен в будущее.

Ремарка, заключающая «Пир во время чумы» — «Председатель остается погружен в глубокую задумчивость», — проясняет смысл пушкинской трагедии. Глубокая задумчивость Вальсингама — это и сознание духовной неустойчивости и потерянности, и размышление над собственным поведением, и раздумья над тем, как преодолеть разрыв между замкнутой в себе героикой и мужественной самоотдачей человечеству.

Председатель больше не участвует в пире, но разум его пробужден.

Открытым финалом последней пьесы, замыкающей цикл, Пушкин взывает к светлому сознанию, к его торжеству, к нравственной ответственности людей перед собой и миром.

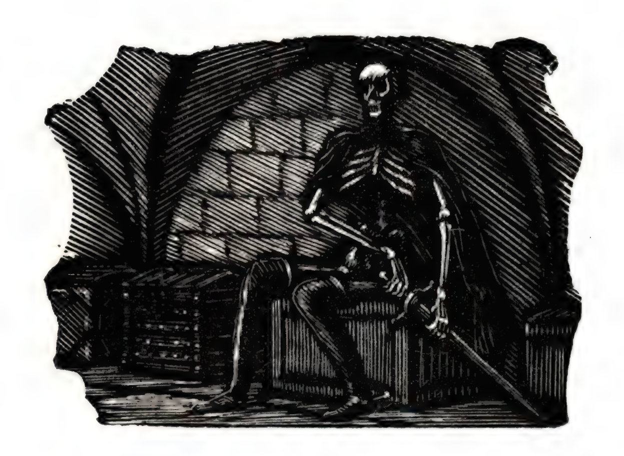
Пушкинские «Маленькие трагедии» запечатлели глубокие нравственные, психологические, философские, социально-исторические сдвиги в многотрудном пути человечества. Герои «Маленьких трагедий», за исключением гениального Моцарта, терпят поражение, становясь жертвами соблазнов, искушений века и своих страстей. Как памятник животворящей силе искусства возвышается среди них вдохновенный Моцарт, жизнелюбивая духовность которого сродни его великому ваятелю.

В. Коровин

СКУПОЙ РЫЦАРЬ

(СЦЕНЫ ИЗ ЧЕНСТОНОВОЙ ТРАГИКОМЕДИИ: THE COVETOUS KNIGHT[1])

[1] Скупой рыцарь (*англ.*).







СЦЕНА I

В башне.

Альбер и Иван.

Альбер

Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.

Иван подает ему шлем.

Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
Его надеть. Достать мне надо новый.
Какой удар! проклятый граф Делорж!

Иван

И вы ему порядком отплатили:
Как из стремян вы вышибли его,
Он сутки замертво лежал — и вряд ли
Оправился.

Альбер

А всё ж он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианский,
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать.
Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога. Проклятый граф!
Он лучше бы мне голову пробил.
И платье нужно мне. В последний раз
Все рыцари сидели тут в атласе
Да бархате; я в латах был один
За герцогским столом. Отговорился
Я тем, что на турнир попал случайно.
А нынче что скажу? О, бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на́ двадцать шагов,
Как маленького пажа; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды* мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем,
Геройству что виною было? — скупость.
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.
Что бедный мой Эмир?

Иван

Он всё хромает.
Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер

Ну, делать нечего: куплю Гнедого.
Недорого и просят за него.

Иван

Недорого, да денег нет у нас.

Альбер

Что ж говорит бездельник Соломон?

Иван

Он говорит, что более не может
Взаймы давать вам денег без заклада.

Альбер

Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!

Иван

Я сказывал.

Альбер

Что ж он?

Иван

Кряхтит да жмется.

Альбер

Да ты б ему сказал, что мой отец
Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль
Всему наследую.

Иван

Я говорил.

Альбер

Что ж?

Иван

Жмется да кряхтит.

Альбер

Какое горе!

Иван

Он сам хотел прийти.

Альбер

Ну, слава богу.
Без выкупа не выпущу его.

Стучат в дверь.

Кто там?

Входит жид.

Жид

Слуга ваш низкий.

Альбер

А, приятель!
Проклятый жид, почтенный Соломон,
Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу,
Не веришь в долг.

Жид

Ах, милостивый рыцарь,
Клянусь вам: рад бы... право, не могу.

Где денег взять? весь разорился я,
Всё рыцарям усердно помогая.
Никто не платит. Вас хотел просить,
Не можете ль хоть часть отдать...

Альбер

Разбойник!
Да если б у меня водились деньги,
С тобою стал ли б я возиться? Полно,
Не будь упрям, мой милый Соломон;
Давай червонцы. Высыпи мне сотню,
Пока тебя не обыскали.

Жид

Сотню!
Когда б имел я сто червонцев!

Альбер

Слушай:
Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?

Жид

Клянусь вам...

Альбер

Полно, полно.
Ты требуешь заклада? что за вздор!
Что дам тебе в заклад? свиную кожу?*
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?

Жид

Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.

Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.

Альбер

Ужель отец меня переживет?

Жид

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечор, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.

Альбер

Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?

Жид

Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.

Альбер

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб*,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, всё бегает да лает.

А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

Жид

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежель слез.
Пошли вам бог скорей наследство.

Альбер

Amen![1]

Жид

А можно б...

Альбер

Что?

Жид

Так, думал я, что средство
Такое есть...

Альбер

Какое средство?

Жид

Так —
Есть у меня знакомый старичок,
Еврей, аптекарь бедный...

---

[1] Аминь! (*лат.*)

Альбер

Ростовщик
Такой же, как и ты, иль почестнее?

Жид

Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.

Альбер

А что мне в них?

Жид

В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

Альбер

Твой старичок торгует ядом.

Жид

Да —
И ядом.

Альбер

Что ж? взаймы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?

Жид

Смеяться вам угодно надо мною —
Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
Что уж барону время умереть.

Альбер

Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! держи его. И смел ты мне!..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.

Жид

Виноват!
Простите: я шутил.

Альбер

Иван, веревку.

Жид

Я... я шутил. Я деньги вам принес.

Альбер

Вон, пес!

Жид уходит.

Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...
Я спрашивал вина.

Иван

У нас вина —
Ни капли нет.

Альбер

А то, что мне прислал
В подарок из Испании Ремон?

Иван

Вечор я снес последнюю бутылку
Больному кузнецу.

Альбер

Да, помню, знаю...
Так дай воды. Проклятое житье!
Нет, решено — пойду искать управы
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

СЦЕНА II

Подвал.

Барон

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.
Счастливый день! могу сегодня я
В шестой сундук* (в сундук еще неполный)
Горсть золота накопленного всыпать.
Не много, кажется, но понемногу
Сокровища растут. Читал я где-то,
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу*,
И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,

Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на всё, что мне подвластно.
Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

(Смотрит на свое золото.)

Кажется, не много,
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон* старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла
И не захочет завтра быть в тюрьме.
А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных. Но пора.

(Хочет отпереть сундук.)

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

(Отпирает сундук.)

Вот мое блаженство!

(Всыпает деньги.)

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах...
Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груды.

(Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.)

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастие, в ней честь моя и слава!
Я царствую... но кто вослед за мной
Приимет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей, придворных жадных.
Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные диравые карманы.

Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит... А по какому праву?
Мне разве даром это всё досталось,
Или шутя, как игроку, который
Гремит костьми да груды загребает?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Всё это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незваный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?..
Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.
О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

СЦЕНА III

Во дворце.

Альбер, герцог.

Альбер

Поверьте, государь, терпел я долго
Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
Вы б жалобы моей не услыхали.

Герцог

Я верю, верю: благородный рыцарь,
Таков, как вы, отца не обвинит
Без крайности. Таких развратных мало...

Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шуму.
Я жду его. Давно мы не видались.
Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом,
Как будто колоколом.

(Смотрит в окно.)

Это кто?
Не он ли?

Альбер

Так, он, государь.

Герцог

Подите ж
В ту комнату. Я кликну вас.

Альбер уходит; входит барон.

Барон,
Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон

Я счастлив, государь, что в силах был
По приказанью вашему явиться.

Герцог

Давно, барон, давно расстались мы.
Вы помните меня?

Барон

Я, государь?
Я как теперь вас вижу. О, вы были
Ребенок резвый. Мне покойный герцог

Говаривал: Филипп (он звал меня
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым...
Пред вами, то есть...

Герцог

Мы теперь знакомство
Возобновим. Вы двор забыли мой.

Барон

Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог

Барон, усердье ваше нам известно;
Вы деду были другом; мой отец
Вас уважал. И я всегда считал
Вас верным, храбрым рыцарем — но сядем.
У вас, барон, есть дети?

Барон

Сын один.

Герцог

Зачем его я при себе не вижу?
Вам двор наскучил, но ему прилично
В его летах и званье быть при нас.

Барон

Мой сын не любит шумной, светской жизни;
Он дикого и сумрачного нрава —
Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
Как молодой олень.

Г е р ц о г

Нехорошо
Ему дичиться. Мы тотчас приучим
Его к весельям, к балам и турнирам.
Пришлите мне его; назначьте сыну
Приличное по званью содержанье...
Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
Быть может?

Б а р о н

Государь, я не устал;
Но вы меня смутили. Перед вами
Я б не хотел сознаться, но меня
Вы принуждаете сказать о сыне
То, что желал от вас бы утаить.
Он, государь, к несчастью, недостоин
Ни милостей, ни вашего вниманья.
Он молодость свою проводит в буйстве,
В пороках низких...

Г е р ц о г

Это потому,
Барон, что он один. Уединенье
И праздность губят молодых людей.
Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Б а р о н

Простите мне, но право, государь,
Я согласиться не могу на это...

Г е р ц о г

Но почему ж?

Б а р о н

Увольте старика...

Герцог

Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

Барон

На сына я
Сердит.

Герцог

За что?

Барон

За злое преступленье.

Герцог

А в чем оно, скажите, состоит?

Барон

Увольте, герцог...

Герцог

Это очень странно,
Или вам стыдно за него?

Барон

Да... стыдно...

Герцог

Но что же сделал он?

Барон

Он... он меня
Хотел убить.

Герцог

Убить! так я суду
Его предам, как черного злодея.

Барон

Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...

Герцог

Что?

Барон

Обокрасть.

Альбер бросается в комнату.

Альбер

Барон, вы лжете.

Герцог

(сыну)

Как смели вы?..

Барон

Ты здесь! ты, ты мне смел!..
Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

Альбер

Вы лжец.

Барон

И гром еще не грянул, боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Альбер

Благодарю. Вот первый дар отца*.

Герцог

Что видел я? что было предо мною?
Сын принял вызов старого отца!
В какие дни надел я на себя
Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,
И ты, тигренок! полно.

(Сыну.)

Бросьте это;
Отдайте мне перчатку эту.

(Отымает ее.)

Альбер

(a parte[1])

Жаль.

Герцог

Так и впился в нее когтями! — изверг!
Подите: на глаза мои не смейте
Являться до тех пор, пока я сам
Не призову вас.

Альбер выходит.

---

[1] В сторону *(лат.)*.

Вы, старик несчастный,
Не стыдно ль вам...

Барон

Простите, государь...
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
Ключи, ключи мои!..

Герцог

Он умер. Боже!
Ужасный век, ужасные сердца!

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ







СЦЕНА I

Комната.

Сальери

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я с любовию к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолел
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.
Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.
Что говорю? Когда великий Глюк*
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?
Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже́, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан*,
Ниже́, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки*.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был

Когда-нибудь завистником презренным*,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Входит Моцарт.

Моцарт

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.

Сальери

Ты здесь! — Давно ль?

Моцарт

Сейчас. Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;
Но, проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрыпку... Нет, мой друг Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрыпач в трактире
Разыгрывал voi che sapete*. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрыпача,
Чтоб угостить тебя его искусством.
Войди!

Входит слепой старик со скрыпкой.

Из Моцарта нам что-нибудь!

Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет.

Сальери

И ты смеяться можешь?

Моцарт

Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

Нет.
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля*,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери*.
Пошел, старик.

Моцарт

Постой же: вот тебе,
Пей за мое здоровье.

Старик уходит.

Ты, Сальери,
Не в духе нынче. Я приду к тебе
В другое время.

Сальери

Что ты мне принес?

Моцарт

Нет — так; безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

Сальери

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя? Садись;
Я слушаю.

Моцарт

(за фортепиано)

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.

(Играет.)

Сальери

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрыпача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Моцарт

Что ж, хорошо?

Сальери

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь
Я знаю, я.

Моцарт

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Сальери

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

Моцарт

Пожалуй;
Я рад. Но дай схожу домой сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

(Уходит.)

Сальери

Жду тебя; смотри ж.
Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим*,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры*.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шёпот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Всё медлил я.
Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.
И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден*
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

СЦЕНА II

Особая комната в трактире; фортепиано.
Моцарт и Сальери за столом.

Сальери

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт

Я? Нет!

Сальери

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

Моцарт

Признаться,
Мой Requiem* меня тревожит.

Сальери

А!
Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Моцарт

Давно, недели три. Но странный случай...
Не сказывал тебе я?

Сальери

Нет.

Моцарт

Так слушай.
Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек*;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...

Сальери

Что?

Моцарт

Мне совестно признаться в этом...

Сальери

В чем же?

Моцарт

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Сальери

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше*
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку*
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Моцарт

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара»* сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я всё твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?*

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого*.

Моцарт

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

Моцарт

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(Пьет.)

Сальери

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Моцарт

(бросает салфетку на стол)
Довольно, сыт я.

(Идет к фортепиано.)

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.

(Играет.)

Ты плачешь?

Сальери

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Моцарт

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой*,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду засну.
Прощай же!

Сальери

До свиданья.

(Один.)

Ты заснешь
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?*

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Leporello. O statua gentilissima
Del gran' Commendatore!..
...Ah, Padrone!

Don Giovanni[1].

---

[1] Лепорелло. О любезнейшая статуя великого командора!..
...Ах, хозяин!

Дон-Жуан (итал.).







СЦЕНА I

Дон Гуан и Лепорелло.

Дон Гуан

Дождемся ночи здесь. Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита! скоро
Я полечу по улицам знакомым,
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.
Как думаешь? узнать меня нельзя?

Лепорелло

Да! Дон Гуана мудрено признать!
Таких, как он, такая бездна!

Дон Гуан

Шутишь?
Да кто ж меня узнает?

Лепорелло

Первый сторож,
Гитана* или пьяный музыкант,
Иль свой же брат, нахальный кавалер,
Со шпагою под мышкой и в плаще.

Дон Гуан

Что за беда, хоть и узнают. Только б
Не встретился мне сам король. А впрочем,
Я никого в Мадрите не боюсь.

Лепорелло

А завтра же до короля дойдет,
Что Дон Гуан из ссылки самовольно
В Мадрит явился, — что тогда, скажите,
Он с вами сделает?

Дон Гуан

Пошлет назад.
Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник.
Меня он удалил, меня ж любя;
Чтобы меня оставила в покое
Семья убитого...

Лепорелло

Ну то-то же!
Сидели б вы себе спокойно там.

Дон Гуан

Слуга покорный! я едва-едва
Не умер там со скуки. Что за люди,
Что за земля! А небо?.. точный дым.

А женщины? Да я не променяю,
Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло,
Последней в Андалузии* крестьянки
На первых тамошних красавиц — право.
Они сначала нравилися мне
Глазами синими, да белизною,
Да скромностью — а пуще новизною;
Да, слава богу, скоро догадался —
Увидел я, что с ними грех и знаться —
В них жизни нет, всё куклы восковые;
А наши!.. Но послушай, это место
Знакомо нам; узнал ли ты его?

Лепорелло

Как не узнать: Антоньев монастырь*
Мне памятен. Езжали вы сюда,
А лошадей держал я в этой роще.
Проклятая, признаться, должность. Вы
Приятнее здесь время проводили,
Чем я, поверьте.

Дон Гуан

(задумчиво)

Бедная Инеза!
Ее уж нет! как я любил ее!

Лепорелло

Инеза! — черноглазая... о, помню.
Три месяца ухаживали вы
За ней; насилу-то помог лукавый.

Дон Гуан

В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых губах. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,

Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больной —
Муж у нее был негодяй суровый,
Узнал я поздно... Бедная Инеза!..*

Лепорелло

Что ж, вслед за ней другие были.

Дон Гуан

Правда.

Лепорелло

А живы будем, будут и другие.

Дон Гуан

И то.

Лепорелло

Теперь которую в Мадрите
Отыскивать мы будем?

Дон Гуан

О, Лауру!
Я прямо к ней бегу являться.

Лепорелло

Дело.

Дон Гуан

К ней прямо в дверь — а если кто-нибудь
Уж у нее — прошу в окно прыгнуть.

Лепорелло

Конечно. Ну, развеселились мы.
Недолго нас покойницы тревожат.
Кто к нам идет?

Входит монах.

Монах

Сейчас она приедет
Сюда. Кто здесь? не люди ль Доны Анны?

Лепорелло

Нет, сами по себе мы господа,
Мы здесь гуляем.

Дон Гуан

А кого вы ждете?

Монах

Сейчас должна приехать Дона Анна
На мужнину гробницу.

Дон Гуан

Дона Анна
Де Сольва! как! супруга командора*
Убитого... не помню кем?

Монах

Развратным,
Бессовестным, безбожным Дон Гуаном.

Лепорелло

Ого! вот как! Молва о Дон Гуане
И в мирный монастырь проникла даже,
Отшельники хвалы ему поют.

Монах

Он вам знаком, быть может?

Лепорелло

Нам? нимало.
А где-то он теперь?

Монах

Его здесь нет,
Он в ссылке далеко.

Лепорелло

И слава богу.
Чем далее, тем лучше. Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море.

Дон Гуан

Что, что ты врешь?

Лепорелло

Молчите: я нарочно...

Дон Гуан

Так здесь похоронили командора?

Монах

Здесь; памятник жена ему воздвигла
И приезжает каждый день сюда
За упокой души его молиться
И плакать.

Дон Гуан

Что за странная вдова?
И не дурна?

Монах

Мы красотою женской,
Отшельники, прельщаться не должны,
Но лгать грешно; не может и угодник
В ее красе чудесной не сознаться.

Дон Гуан

Недаром же покойник был ревнив.
Он Дону Анну взаперти держал,
Никто из нас не видывал ее.
Я с нею бы хотел поговорить.

Монах

О, Дона Анна никогда с мужчиной
Не говорит.

Дон Гуан

А с вами, мой отец?

Монах

Со мной иное дело; я монах.
Да вот она.

Входит Дона Анна.

Дона Анна

Отец мой, отоприте.

Монах

Сейчас, сеньора; я вас ожидал.

Дона Анна идет за монахом.

Лепорелло

Что, какова?

Дон Гуан

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

Лепорелло

Довольно с вас. У вас воображенье
В минуту дорисует остальное;
Оно у нас проворней живописца,
Вам всё равно, с чего бы ни начать,
С бровей ли, с ног ли.

Дон Гуан

Слушай, Лепорелло,
Я с нею познакомлюсь.

Лепорелло

Вот еще!
Куда как нужно! Мужа повалил
Да хочет поглядеть на вдовьи слезы.
Бессовестный!

Дон Гуан

Однако уж и смерклось.
Пока луна над нами не взошла
И в светлый сумрак тьмы не обратила,
Взойдем в Мадрит.

(Уходит.)

Лепорелло

Испанский гранд* как вор
Ждет ночи и луны боится — боже!
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться? Право, сил уж нет.

СЦЕНА II

Комната. Ужин у Лауры.

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй

Как развила ее! с какою силой!

Третий

С каким искусством!

Лаура

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Первый

Правда.
Да и теперь глаза твои блестят
И щеки разгорелись, не проходит
В тебе восторг. Лаура, не давай
Остыть ему бесплодно; спой, Лаура,
Спой что-нибудь.

Лаура

Подайте мне гитару.

(Поет.)

Все

О brava! brava! чудно! бесподобно!

П е р в ы й

Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия... взгляни:
Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость.

В т о р о й

Какие звуки! сколько в них души!
А чьи слова, Лаура?

Л а у р а

Дон Гуана.

Д о н   К а р л о с

Что? Дон Гуан!

Л а у р а

Их сочинил когда-то
Мой верный друг, мой ветреный любовник.

Д о н   К а р л о с

Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец,
А ты, ты дура.

Л а у р а

Ты с ума сошел?
Да я сейчас велю тебя зарезать
Моим слугам, хоть ты испанский гранд.

Д о н   К а р л о с

(встает)

Зови же их.

П е р в ы й

Лаура, перестань;
Дон Карлос, не сердись. Она забыла...

Лаура

Что? что Гуан на поединке честно
Убил его родного брата? Правда: жаль,
Что не его.

Дон Карлос

Я глуп, что осердился.

Лаура

Ага! сам сознаешься, что ты глуп.
Так помиримся.

Дон Карлос

Виноват, Лаура,
Прости меня. Но знаешь: не могу
Я слышать это имя равнодушно...

Лаура

А виновата ль я, что поминутно
Мне на язык приходит это имя?

Гость

Ну, в знак, что ты совсем уж не сердита,
Лаура, спой еще.

Лаура

Да, на прощанье,
Пора, уж ночь. Но что же я спою?
А, слушайте.

(Поет.)

Все

Прелестно, бесподобно!

Лаура

Прощайте ж, господа.

Гости

Прощай, Лаура.

Выходят. Лаура останавливает Дон Карлоса.

Лаура

Ты, бешеный! останься у меня,
Ты мне понравился; ты Дон Гуана
Напомнил мне, как выбранил меня
И стиснул зубы с скрежетом.

Дон Карлос

Счастливец!
Так ты его любила.

Лаура делает утвердительно знак.

Очень?

Лаура

Очень.

Дон Карлос

И любишь и теперь?

Лаура

В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя.

Дон Карлос

Скажи, Лаура,
Который год тебе?

Лаура

Осьмнадцать лет.

Дон Карлос

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеять, и дарить,
И серенадами ночными тешить,
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью. Но когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Лаура

Тогда? Зачем
Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.
А нам какое дело? слушай, Карлос,
Я требую, чтоб улыбнулся ты...
— Ну то-то ж!

Дон Карлос

Милый демон!

Стучат.

Дон Гуан

Гей! Лаура!

Лаура

Кто там? чей это голос?

Дон Гуан

Отопри...

Лаура

Ужели!.. Боже!..

(Отпирает двери, входит Дон Гуан.)

Дон Гуан

Здравствуй...

Лаура

Дон Гуан!..

(Лаура кидается ему на шею.)

Дон Карлос

Как! Дон Гуан!..

Дон Гуан

Лаура, милый друг!..

(Целует ее.)

Кто у тебя, моя Лаура?

Дон Карлос

Я,

Дон Карлос.

Дон Гуан

Вот нечаянная встреча!
Я завтра весь к твоим услугам.

Дон Карлос

Нет!

Теперь — сейчас.

Лаура

Дон Карлос, перестаньте!
Вы не на улице — вы у меня —
Извольте выйти вон.

Дон Карлос

(ее не слушая)

Я жду. Ну что ж,
Ведь ты при шпаге.

Дон Гуан

Ежели тебе
Не терпится, изволь.

Бьются.

Лаура

Ай! Ай! Гуан!..

(Кидается на постелю.)

Дон Карлос падает.

Дон Гуан

Вставай, Лаура, кончено.

Лаура

Что там?
Убит? прекрасно! в комнате моей!
Что делать мне теперь, повеса, дьявол?
Куда я выброшу его?

Дон Гуан

Быть может,
Он жив еще.

Лаура

(осматривает тело)

Да! жив! гляди, проклятый,
Ты прямо в сердце ткнул — небось не мимо,
И кровь нейдет из треугольной ранки,
А уж не дышит — каково?

Дон Гуан

Что делать?
Он сам того хотел.

Лаура

Эх, Дон Гуан,
Досадно, право. Вечные проказы —
А всё не виноват... Откуда ты?
Давно ли здесь?

Дон Гуан

Я только что приехал,
И то тихонько — я ведь не прощен.

Лаура

И вспомнил тотчас о своей Лауре?
Что хорошо, то хорошо. Да полно,
Не верю я. Ты мимо шел случайно
И дом увидел.

Дон Гуан

Нет, моя Лаура,
Спроси у Лепорелло. Я стою
За городом, в проклятой венте*. Я Лауры
Пришел искать в Мадрите.

(Целует ее.)

Лаура

Друг ты мой!..
Постой... при мертвом!.. что нам делать с ним?

Дон Гуан

Оставь его: перед рассветом, рано,
Я вынесу его под епанчою*
И положу на перекрестке.

Лаура

Только
Смотри, чтоб не увидели тебя.
Как хорошо ты сделал, что явился
Одной минутой позже! у меня
Твои друзья здесь ужинали. Только
Что вышли вон. Когда б ты их застал!

Дон Гуан

Лаура, и давно его ты любишь?

Лаура

Кого? ты, видно, бредишь.

Дон Гуан

А признайся,
А сколько раз ты изменяла мне
В моем отсутствии?

Лаура

А ты, повеса?

Дон Гуан

Скажи... Нет, после переговорим.

СЦЕНА III

Памятник командора

Дон Гуан

Всё к лучшему: нечаянно убив
Дон Карлоса, отшельником смиренным
Я скрылся здесь — и вижу каждый день
Мою прелестную вдову, и ею —
Мне кажется, замечен. До сих пор
Чинились мы друг с другом; но сегодня
Впущуся в разговоры с ней; пора.
С чего начну? «Осмелюсь»... или нет:
«Сеньора»... ба! что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни...
Пора б уж ей приехать. Без нее —
Я думаю — скучает командор.
Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..*
А сам покойник мал был и тщедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.
Когда за Эскурьялом* мы сошлись,
Наткнулся мне на шпагу он и замер,
Как на булавке стрекоза — а был
Он горд и смел — и дух имел суровый...
А! вот она.

Входит Дона Анна.

Дона Анна

Опять он здесь. Отец мой,
Я развлекла вас в ваших помышленьях —
Простите.

Дон Гуан

Я просить прощенья должен
У вас, сеньора. Может, я мешаю
Печали вашей вольно изливаться.

Дона Анна

Нет, мой отец, печаль моя во мне,
При вас мои моленья могут к небу
Смиренно возноситься — я прошу
И вас свой голос с ними съединить.

Дон Гуан

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!
Я не достоин участи такой.
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные власы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил,
В смущенном сердце я не обретаю
Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно
И думаю — счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезами...

Дона Анна

Какие речи — странные!

Дон Гуан

Сеньора?

Дона Анна

Мне... вы забыли.

Дон Гуан

Что? что недостойный
Отшельник я? что грешный голос мой
Не должен здесь так громко раздаваться?

Дона Анна

Мне показалось... я не поняла...

Дон Гуан

Ах вижу я: вы всё, вы всё узнали!

Дона Анна

Что я узнала?

Дон Гуан

Так, я не монах —
У ваших ног прощенья умоляю.

Дона Анна

О боже! встаньте, встаньте... Кто же вы?

Дон Гуан

Несчастный, жертва страсти безнадежной.

Дона Анна

О боже мой! и здесь, при этом гробе!
Подите прочь.

Дон Гуан

Минуту, Дона Анна,
Одну минуту!

Дона Анна

Если кто взойдет!..

Дон Гуан

Решётка заперта. Одну минуту!

Дона Анна

Ну? что? чего вы требуете?

Дон Гуан

Смерти.
О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят
Не подле праха, милого для вас,
Не тут — не близко — дале где-нибудь,
Там — у дверей — у самого порога,
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать.

Дона Анна

Вы не в своем уме.

Дон Гуан

Или желать
Кончины, Дона Анна, знак безумства?
Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце;
Когда б я был безумец, я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон,
Не стал бы я скрываться, я напротив
Старался быть везде б замечен вами;
Когда б я был безумец, я б не стал
Страдать в безмолвии...

Дона Анна

И так-то вы
Молчите?

Дон Гуан

Случай, Дона Анна, случай
Увлек меня. — Не то вы б никогда
Моей печальной тайны не узнали.

Дона Анна

И любите давно уж вы меня?

Дон Гуан

Давно или недавно, сам не знаю,
Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово счастье.

Дона Анна

Подите прочь — вы человек опасный.

Дон Гуан

Опасный! чем?

Дона Анна

Я слушать вас боюсь.

Дон Гуан

Я замолчу; лишь не гоните прочь
Того, кому ваш вид одна отрада.
Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.

Дона Анна

Подите — здесь не место
Таким речам, таким безумствам. Завтра
Ко мне придите. Если вы клянетесь
Хранить ко мне такое ж уваженье,
Я вас приму; но вечером, позднее, —
Я никого не вижу с той поры,
Как овдовела...

Дон Гуан

Ангел Дона Анна!
Утешь вас бог, как сами вы сегодня
Утешили несчастного страдальца.

Дона Анна

Подите ж прочь.

Дон Гуан

Еще одну минуту.

Дона Анна

Нет, видно, мне уйти... к тому ж моленье
Мне в ум нейдет. Вы развлекли меня
Речами светскими; от них уж ухо
Мое давно, давно отвыкло. — Завтра
Я вас приму.

Дон Гуан

Еще не смею верить.
Не смею счастью моему предаться...
Я завтра вас увижу! — и не здесь
И не украдкою!

Дона Анна

Да, завтра, завтра.
Как вас зовут?

Дон Гуан

Диего де Кальвадо.

Дона Анна

Прощайте, Дон Диего.

(Уходит.)

Дон Гуан

Лепорелло!

Лепорелло входит.

Лепорелло

Что вам угодно?

Дон Гуан

Милый Лепорелло!
Я счастлив!.. «Завтра — вечером, позднее...»
Мой Лепорелло, завтра — приготовь...
Я счастлив, как ребенок!

Лепорелло

С Доной Анной
Вы говорили? может быть, она
Сказала вам два ласкового слова
Или ее благословили вы.

Дон Гуан

Нет, Лепорелло, нет! она свиданье,
Свиданье мне назначила!

Лепорелло

Неужто!
О вдовы, все вы таковы.

Дон Гуан

Я счастлив!
Я петь готов, я рад весь мир обнять.

Лепорелло

А командор? что скажет он об этом?

Дон Гуан

Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И, верно, присмирел с тех пор, как умер.

Лепорелло

Нет; посмотрите на его статую.

Дон Гуан

Что ж?

Лепорелло

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

Дон Гуан

Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне, завтра.

Лепорелло

Статую в гости звать! зачем?

Дон Гуан

Уж верно
Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
Прийти попозже вечером и стать
У двери на часах.

Лепорелло

Охота вам
Шутить, и с кем!

Дон Гуан

Ступай же.

Лепорелло

Но...

Дон Гуан

Ступай.

Лепорелло

Преславная, прекрасная статуя!
Мой барин Дон Гуан покорно просит
Пожаловать... Ей-богу, не могу,
Мне страшно.

Дон Гуан

Трус! вот я тебя!..

Лепорелло

Позвольте.
Мой барин Дон Гуан вас просит завтра
Прийти попозже в дом супруги вашей
И стать у двери...

Статуя кивает головой в знак согласия.

Ай!

Дон Гуан

Что там?

Лепорелло

Ай, ай!..
Ай, ай... Умру!

Дон Гуан

Что сделалось с тобою?

Лепорелло

(кивая головой)

Статуя... ай!..

Дон Гуан

Ты кланяешься!

Лепорелло

Нет,

Не я, она!

Дон Гуан

Какой ты вздор несешь!

Лепорелло

Подите сами.

Дон Гуан

Ну смотри ж, бездельник.

(Статуе.)

Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?

Статуя кивает опять.

О боже!

Лепорелло

Что? я говорил...

Дон Гуан

Уйдем.

СЦЕНА IV

Комната Доны Анны.

Дон Гуан и Дона Анна.

Дона Анна

Я приняла вас, Дон Диего; только
Боюсь, моя печальная беседа
Скучна вам будет: бедная вдова,
Всё помню я свою потерю. Слезы
С улыбкою мешаю, как апрель.
Что ж вы молчите?

Дон Гуан

Наслаждаюсь молча,
Глубоко мыслью быть наедине
С прелестной Доной Анной. Здесь — не там,
Не при гробнице мертвого счастливца —
И вижу вас уже не на коленах
Пред мраморным супругом.

Дона Анна

Дон Диего,
Так вы ревнивы. — Муж мой и во гробе
Вас мучит?

Дон Гуан

Я не должен ревновать.
Он вами выбран был.

Дона Анна

Нет, мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

Дон Гуан

Счастливец! он сокровища пустые
Принес к ногам богини, вот за что
Вкусил он райское блаженство! Если б
Я прежде вас узнал, с каким восторгом
Мой сан, мои богатства, всё бы отдал,
Всё за единый благосклонный взгляд;
Я был бы раб священной вашей воли,
Все ваши прихоти я б изучал,
Чтоб их предупреждать; чтоб ваша жизнь
Была одним волшебством беспрерывным.
Увы! — Судьба судила мне иное.

Дона Анна

Диего, перестаньте: я грешу,
Вас слушая, — мне вас любить нельзя,
Вдова должна и гробу быть верна.
Когда бы знали вы, как Дон Альвар
Меня любил! о, Дон Альвар уж верно
Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел. — Он был бы верн
Супружеской любви.

Дон Гуан

Не мучьте сердца
Мне, Дона Анна, вечным поминаньем
Супруга. Полно вам меня казнить,
Хоть казнь я заслужил, быть может.

Дона Анна

Чем же?
Вы узами не связаны святыми
Ни с кем. — Не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед небом правы.

Дон Гуан

Пред вами! Боже!

Дона Анна

Разве вы виновны
Передо мной? Скажите, в чем же.

Дон Гуан

Нет!
Нет, никогда.

Дона Анна

Диего, что такое?
Вы предо мной не правы? в чем, скажите.

Дон Гуан

Нет! ни за что!

Дона Анна

Диего, это странно:
Я вас прошу, я требую.

Дон Гуан

Нет, нет.

Дона Анна

А! Так-то вы моей послушны воле!
А что сейчас вы говорили мне?
Что вы б рабом моим желали быть.
Я рассержусь, Диего: отвечайте,
В чем предо мной виновны вы?

Дон Гуан

Не смею.
Вы ненавидеть станете меня.

Дона Анна

Нет, нет. Я вас заранее прощаю,
Но знать желаю...

Дон Гуан

Не желайте знать
Ужасную, убийственную тайну.

Дона Анна

Ужасную! вы мучите меня.
Я страх как любопытна — что такое?
И как меня могли вы оскорбить?
Я вас не знала — у меня врагов
И нет и не было. Убийца мужа
Один и есть.

Дон Гуан

(про себя)

Идет к развязке дело!
Скажите мне: несчастный Дон Гуан
Вам незнаком?

Дона Анна

Нет, отроду его
Я не видала.

Дон Гуан

Вы в душе к нему
Питаете вражду?

Дона Анна

По долгу чести.
Но вы отвлечь стараетесь меня
От моего вопроса, Дон Диего, —
Я требую...

Дон Гуан

Что, если б Дон Гуана
Вы встретили?

Дона Анна

Тогда бы я злодею
Кинжал вонзила в сердце.

Дон Гуан

Дона Анна,
Где твой кинжал? вот грудь моя.

Дона Анна

Диего!
Что вы?

Дон Гуан

Я не Диего, я Гуан.

Дона Анна

О боже! нет, не может быть, не верю.

Дон Гуан

Я Дон Гуан.

Дона Анна

Неправда.

Дон Гуан

Я убил
Супруга твоего; и не жалею
О том — и нет раскаянья во мне.

Дона Анна

Что слышу я? Нет, нет, не может быть.

Дон Гуан

Я Дон Гуан, и я тебя люблю.

Дона Анна

(падая)

Где я?.. где я? мне дурно, дурно.

Дон Гуан

Небо!
Что с нею? что с тобою, Дона Анна?
Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего,
Твой раб у ног твоих.

Дона Анна

Оставь меня!

(Слабо.)

О, ты мне враг — ты отнял у меня
Всё, что я в жизни...

Дон Гуан

Милое созданье!
Я всем готов удар мой искупить,
У ног твоих жду только приказанья,
Вели — умру; вели — дышать я буду
Лишь для тебя...

Дона Анна

Так это Дон Гуан...

Дон Гуан

Не правда ли, он был описан вам
Злодеем, извергом. — О Дона Анна, —
Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры, как вас увидел я,



Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Дона Анна

О, Дон Гуан красноречив — я знаю,
Слыхала я; он хитрый искуситель.
Вы, говорят, безбожный развратитель,
Вы сущий демон. Сколько бедных женщин
Вы погубили?

Дон Гуан

Ни одной доныне
Из них я не любил.

Дона Анна

И я поверю,
Чтоб Дон Гуан влюбился в первый раз,
Чтоб не искал во мне он жертвы новой!

Дон Гуан

Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где ж видно тут обдуманность, коварство?

Дона Анна

Кто знает вас? — Но как могли прийти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

Дон Гуан

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

Дона Анна

Но как же
Отсюда выйти вам, неосторожный!

Дон Гуан

(целуя ей руки)

И вы о жизни бедного Гуана
Заботитесь! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна?

Дона Анна

Ах если б вас могла я ненавидеть!
Однако ж надобно расстаться нам.

Дон Гуан

Когда ж опять увидимся?

Дона Анна

Не знаю.
Когда-нибудь.

Дон Гуан

А завтра?

Дона Анна

Где же?

Дон Гуан

Здесь.

Дона Анна

О Дон Гуан, как сердцем я слаба.

Дон Гуан

В залог прощенья мирный поцелуй...

Дона Анна

Пора, поди.

Дон Гуан

Один, холодный, мирный...

Дона Анна

Какой ты неотвязчивый! на, вот он.
Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан.

Дон Гуан

Прощай же, до свиданья, друг мой милый.

(Уходит и вбегает опять.)

А!..

Дона Анна

Что с тобой? А!..

Входит статуя командора.

Дона Анна падает.

Статуя

Я на зов явился.

Дон Гуан

О боже! Дона Анна!

Статуя

Брось ее,
Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Дон Гуан

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

Статуя

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она... о, тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти — пусти мне руку...
Я гибну — кончено — о Дона Анна!

Проваливаются.

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

(ИЗ ВИЛЬСОНОВОЙ ТРАГЕДИИ:
THE CITY OF THE PLAGUE[1])

---

[1] Чумный город (*англ.*).







Улица. Накрытый стол.
Несколько пирующих мужчин и женщин.

Молодой человек

Почтенный председатель! я напомню
О человеке, очень нам знакомом,
О том, чьи шутки, повести смешные,
Ответы острые и замечанья,
Столь едкие в их важности забавной,
Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостья наша, насылает
На самые блестящие умы.

Тому два дня наш общий хохот славил
Его рассказы; невозможно быть,
Чтоб мы в своем веселом пированье
Забыли Джаксона! Его здесь кресла
Стоят пустые, будто ожидая
Весельчака — но он ушел уже
В холодные подземные жилища...
Хотя красноречивейший язык
Не умолкал еще во прахе гроба;
Но много нас еще живых, и нам
Причины нет печалиться. Итак,
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
Как будто б был он жив.

Председатель

Он выбыл первый
Из круга нашего. Пускай в молчанье
Мы выпьем в честь его.

Молодой человек

Да будет так.

Все пьют молча.

Председатель

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством;
Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

Мери

(поет)

Было время, процветала
В мире наша сторона:

В воскресение бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.

Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, —
Тихо всё — одно кладбище
Не пустеет, не молчит —

Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Упокоить души их!
Поминутно места надо,
И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой!

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Председатель

Благодарим, задумчивая Мери,
Благодарим за жалобную песню!
В дни прежние чума такая ж, видно,
Холмы и долы ваши посетила,
И раздавались жалкие стенанья
По берегам потоков и ручьев,
Бегущих ныне весело и мирно
Сквозь дикий рай твоей земли родной;
И мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной... Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук!

Мери

О, если б никогда я не певала
Вне хижины родителей моих!
Они свою любили слушать Мери;
Самой себе я, кажется, внимаю,
Поющей у родимого порога.
Мой голос слаще был в то время: он
Был голосом невинности...

Луиза

Не в моде
Теперь такие песни! Но всё ж есть
Еще простые души: рады таять
От женских слез и слепо верят им.
Она уверена, что взор слезливый
Ее неотразим — а если б то же
О смехе думала своем, то, верно,
Всё б улыбалась. Вальсингам хвалил
Крикливых северных красавиц: вот
Она и расстоналась. Ненавижу
Волос шотландских этих желтизну.

Председатель

Послушайте: я слышу стук колес!

Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею.

Ага! Луизе дурно; в ней, я думал,
По языку судя, мужское сердце.
Но так-то — нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!
Брось, Мери, ей воды в лицо. Ей лучше.

Мери

Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою.

Луиза

(приходя в чувство)

Ужасный демон
Приснился мне: весь черный, белоглазый...
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь...
Скажите мне: во сне ли это было?
Проехала ль телега?

Молодой человек

Ну, Луиза,
Развеселись — хоть улица вся наша
Безмолвное убежище от смерти,
Приют пиров, ничем невозмутимых,
Но знаешь, эта черная телега
Имеет право всюду разъезжать.
Мы пропускать ее должны! Послушай,
Ты, Вальсингам: для пресеченья споров
И следствий женских обмороков спой
Нам песню, вольную, живую песню,
Не грустию шотландской вдохновенну,
А буйную, вакхическую песнь,
Рожденную за чашею кипящей.

Председатель

Такой не знаю, но спою вам гимн
Я в честь чумы, — я написал его
Прошедшей ночью, как расстались мы.
Мне странная нашла охота к рифмам
Впервые в жизни! Слушайте ж меня:
Охриплый голос мой приличен песне.

Многие

Гимн в честь чумы! послушаем его!
Гимн в честь чумы! прекрасно! bravo! bravo!

Председатель

(поет)

Когда могущая Зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов, —
Навстречу ей трещат камины,
И весел зимний жар пиров.

*

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой...
Что делать нам? и чем помочь?

*

Как от проказницы Зимы,
Запремся также от Чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

*

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

*

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

*

Итак, — хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может... полное Чумы.

Входит старый священник.

Священник

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертию распространенной!
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов — и землю
Над мертвыми телами потрясают!
Когда бы стариков и жен моленья
Не освятили общей, смертной ямы, —
Подумать мог бы я, что нынче бесы
Погибший дух безбожника терзают
И в тьму кромешную тащат со смехом.

Несколько голосов

Он мастерски об аде говорит!
Ступай, старик! ступай своей дорогой!

Священник

Я заклинаю вас святою кровью
Спасителя, распятого за нас:
Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души.
Ступайте по своим домам!

Председатель

Дома́
У нас печальны — юность любит радость.

Священник

Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый тот,
Кто три тому недели, на коленях,
Труп матери, рыдая, обнимал
И с воплем бился над ее могилой?
Иль думаешь, она теперь не плачет,
Не плачет горько в самых небесах,
Взирая на пирующего сына,
В пиру разврата, слыша голос твой,
Поющий бешеные песни, между
Мольбы святой и тяжких воздыханий?
Ступай за мной!

Председатель

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю —
И новостью сих бешеных веселий,

И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь) —
Погибшего, но милого созданья...
Тень матери не вызовет меня
Отселе — поздно — слышу голос твой.
Меня зовущий, — признаю усилья
Меня спасти... старик, иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Многие

Bravo, bravo! достойный председатель!
Вот проповедь тебе! пошел! пошел!

Священник

Матильды чистый дух тебя зовет!

Председатель

(встает)

Клянись же мне, с поднятой к небесам
Увядшей, бледною рукой — оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих...
Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Женский голос

Он сумасшедший, —
Он бредит о жене похороненной!

Священник

Пойдем, пойдем...

Председатель

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

Уходит. Пир продолжается.
Председатель остается погружен в глубокую задумчивость.

ПРИМЕЧАНИЯ

«Маленькие трагедии» печатаются по тексту издания: «А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. 4, М., «Худ. лит.», 1975».

Замысел «Маленьких трагедий», кроме «Пира во время чумы», возник в Михайловской ссылке и относится к 1826 году. 11 сентября 1826 года приятель Пушкина, историк и драматург М. П. Погодин записал в дневнике: «Веневитинов (поэт Д. В. Веневитинов. — *В. К.*) рассказал мне о вчерашнем чуде. Борис Годунов — чудо. У него (т. е. А. С. Пушкина. — *В. К.*) еще Самозванец, Моцарт и Сальери, Наталья Павловна (героиня поэмы «Граф Нулин». — *В. К.*), продолжение «Фауста», 8 песен Онегина и отрывки 9-й и пр.» («Пушкин и его современники», т. V, вып. XIX—XX, 1914, стр. 73). Знакомый Пушкина, поэт и критик С. П. Шевырев в 1841 году свидетельствовал: «Пушкин еще в 1826 году, после достопамятного возвращения, имел уже мысль написать эти два произведения («Русалка» и «Каменный гость». — *В. К.*) и говорил о том» («Москвитянин», 1841, т. 5, № 9, стр. 246). В рукописях Пушкина 1826 года находится запись, подтверждающая существование замысла «Скупого рыцаря»: «Жид и сын. Граф». 1 марта 1828 года Пушкин вписал в альбом пианистки Шимановской стихи из «Каменного гостя»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

Наконец, на обороте листка со стихотворением «Под небом голубым...» (1826) имеется список задуманных Пушкиным произведений, предположительно датируемый 1827 годом: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский».

Из этого перечня совершенно ясно, что три болдинские пьесы уже были задуманы. В списке нет только «Пира во время чумы». К воплощению драматических замыслов Пушкин вплотную подошел в 1830 году. За исключением «Каменного гостя» все пьесы были напечатаны при жизни автора.

СКУПОЙ РЫЦАРЬ

Пушкин снабдил пьесу подзаголовком «Сцена из Ченстоновой трагикомедии: The covetous Knight». Ченстоном в России XVIII в. называли английского писателя Шенстона, но такой пьесы у него нет. Выяснено, что подобного произведения вообще нет в английской литературе. Указание Пушкина является мистификацией. Жанровое определение — «трагикомедия» — намекает на драматургическую традицию в разработке темы скупости. В истории драматургии сложились две трактовки Скупого — комическая и трагическая.

В рукописи «Скупому рыцарю» предпослан эпиграф:

«Престань и ты жить в погребах,
Как крот в ущельях подземельных.
Державин».

Эти строки взяты из стихотворения Г. Р. Державина «К Скопихину» (1803).

Стр. 22. *Герольды* — в средневековой Западной Европе глашатаи, вестники на рыцарских турнирах, распорядители на празднествах и торжествах.

Стр. 25. *Свиная кожа* — рыцарский герб; тиснение герба производилось на коже.

Стр. 26. *...Как алжирский раб...* — В средневековом Алжире существовало пиратское государство; взятые в плен служили разбойникам, что считалось особенно позорным.

Стр. 30. *В шестой сундук...* — Сундук как символ богатства скупого фигурирует уже в стихотворении Пушкина «К другу стихотворцу» (1814):

Не мнишь ли, что к тебе рекой уже текут
За то, что ты поэт, несметные богатства,
Что ты уже берешь на откуп государства,
В железных сундуках червонцы хоронишь...

Читал я где-то, что царь однажды воинам своим велел снести земли по горсти в кучу... — Имеется в виду рассказ древнегреческого историка Геродота о персидских царях Дарии и Ксерксе. Впоследствии Пушкин в «Записках бригадира Моро-де Бразе» (1835) изложил следующую историю: «Первым повелением нового государя было каждому воину, каждому молдавскому жителю и каждому рабу принести по три фунта земли на сие место. Он после того воздвигнул эту земляную пирамиду...» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VIII, стр. 435).

Стр. 31. *Дублон* — старинная золотая монета во Франции и Испании.

Стр. 39. *Благодарю. Вот первый дар отца.* — Реплику Альбера пушкинист Б. В. Томашевский связал со словами Клеанта Гарпагону в комедии Мольера «Скупой»: «Мне нечего делать с вашими дарами». По поводу конфликта отца и сына в «Скупом» Мольера возникла любопытная полемика, оставившая след и в трагедии Пушкина. В «Письме Даламберу» (1758) Ж. Ж. Руссо коснулся «Скупого» Мольера: «Велик порок скупости и ростовщичества, но не менее велик порок сына, если он обкрадывает отца, оказывает ему непочтение, оскорбляет его тысячами грубых упреков, а когда возмущенный отец посылает ему проклятия, отвечает ему издевательским тоном, что ему нечего делать с его дарами. Если шутка и превосходна, она от этого не менее достойна наказания; а пьеса, в которой привлекается сочувствие зрителей к дерзкому сыну, произнесшему подобную шутку, разве не перестает быть школой дурных нравов». Даламбер, Мармонтель, Шамфор, Лагарп, Жоффруа и др. возражали Руссо.

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

Сохранилось первоначальное название пьесы — «Зависть». Однако трагедия Пушкина не только об этом пороке. Она не сводится и к сюжету об отравлении Моцарта. В отношении к реальной истории Пушкин свободен: в трагедии все подчинено художественному вымыслу, строящемуся поверх фактов. Отстаивая право на художественный вымысел, Пушкин (вероятно, в 1832 году) записал: «В первое представление «Дон Жуана», в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из зала — в бешенстве, снедаемый завистью.

Сальери умер 8 лет назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца».

Эта запись также содержит фактическую ошибку: итальянский композитор Антонио Сальери (1750—1825) не был на первом представлении оперы «Дон Жуан» великого австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791), которое состоялось в Праге 29 октября 1787 года, а присутствовал на спектакле в Вене (май 1788 года), но опера там не имела успеха.

Первоначально Пушкин хотел выдать пьесу за «перевод с немецкого», косвенно указывая таким образом на источники легенды об отравлении Моцарта, но затем отказался от литературной мистификации.

Слухи о злодеянии Сальери распространились еще при жизни итальянского композитора. Большую роль в возникновении версии об отравлении сыграли слова Моцарта, сказанные перед смертью: «Я плохо себя чувствую, я протяну недолго; конечно, меня отравили: я не могу отделаться от этой мысли». До сих пор легенда не получила ни доказательного подтверждения, ни аргументированного отрицания. Исследователи склоняются к выводу, что Сальери, будучи душевнобольным, оклеветал себя. Шиндлер — секретарь Бетховена — рассказывал ему: «Сальери опять плохо. Он в полном расстройстве и фантазирует, что виновен в смерти Моцарта, которого он якобы отравил. Это правда, потому что он хочет признаться в этом на исповеди...» Однако у Сальери нашлись и авторитетные защитники, опубликовавшие свидетельства врачей о воспалении мозга у Моцарта, послужившем причиной его кончины. Все это широко обсуждалось в немецкой, а затем во французской печати (см. комментарий акад. М. П. Алексеева к трагедии «Моцарт и Сальери» в VII томе Полн. собр. соч. А. С. Пушкина, изд. АН СССР, 1935). Тогда же было высказано мнение, принадлежащее другу Сальери капельмейстеру Шваненбергу, о том, что Сальери отравил Моцарта «из зависти». Отмечалось также, что «Сальери, первоначально видевший в музыке величайшую цель и задание своей жизни, написавший значительное число замечательных произведений, с выступлением Моцарта в Вене резко изменяется: он опасается за свою славу и начинает глубоко ненавидеть немецкого композитора, как величайшего своего врага. Честолюбие лишило его спокойствия и было источником его антипатии к Моцарту, несмотря на то, что молодой художник относился к нему с большим уважением».

Музыкальная атмосфера моцартовской Вены могла быть известна Пушкину от Н. Б. Юсупова (Пушкин был с ним знаком, см. стихотворение «К вельможе»), от Н. Н. Голицына, музыканта М. Ю. Виельгорского, долго живших и путешествовавших за границей. В русской печати разгорелся спор между сторонниками итальянской и немецкой музыки («россинистами» и «моцартистами»), в котором приняли участие близкие знакомые

Пушкина — А. Д. Улыбышев и В. Ф. Одоевский (в статье последнего упоминалась опера Глюка «Ифигения в Авлиде»).

В создании образа Моцарта Пушкин безусловно опирался на свой собственный художественный опыт. Существует, однако, предположение, что он мог знать письмо Моцарта, опубликованное в «Сыне Отечества» (1827, ч. 116, стр. 215—217), в котором есть такие слова: «Когда случится мне быть на свободе, совершенно одному и в хорошем расположении духа, например, в повозке или на прогулке, после порядочного обеда, или ночью, когда не спится, — тут всего лучше и всего изобильнее собираются и стремятся ко мне идеи. Я точно не делаю никакого напряжения и не стараюсь быть значительным, да и не умел бы в самом деле выразить, в чем состоит моя оригинальность».

При жизни Пушкина трагедия была поставлена дважды: 27 января 1832 года и 1 февраля 1832 года.

Стр. 44. *Глюк* — Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787), великий немецкий композитор, преобразователь немецкой оперы XVIII века.

...Ниже, когда Пиччини пленить умел слух диких парижан... — *Ниже́* — ни даже. *Пиччини* — Никколо Пиччини (1728—1800), итальянский композитор; особенно популярна его опера «Ченита, или Добрая дочка» (1760) на текст К. Гольдони. С 1776 по 1789 год Пиччини жил в Париже, где его оперы шли с большим успехом; после постановки оперы «Роланд» возникла полемика между сторонниками музыки Глюка и поклонниками Пиччини. Сальери отдавал предпочтение итальянской опере перед французской, не выдвинувшей к тому времени крупных композиторов.

...Ифигении начальны звуки. — Имеется в виду опера Глюка «Ифигения в Авлиде» (поставлена в 1774 году).

Стр. 45. *...Завистником презренным...* — Мотив зависти, как выяснено, мог восходить к новелле Ваккенродера о «замечательной смерти» живописца Франческо Франчиа. Существует и другой источник мотива зависти: указывают на книгу Лагарпа «Лицей», в которой помещен биографический очерк о Бомарше; Лагарп упоминает о том, что Вольтер, восхищенный мемуарами Бомарше, одновременно завидовал литературной славе французского комедиографа.

...Разыгрывал voi che sapete. — Речь идет об арии Керубино из третьего акта оперы Моцарта «Женитьба Фигаро» (1786), написанной на сюжет Бомарше (см. стр. 109).

Стр. 46. *...Мне пачкает Мадонну Рафаэля...* — Вероятно, имеется в виду знаменитая картина великого итальянского живописца эпохи Возрождения Рафаэля Санти (1483—1520) «Сикстинская мадонна». Это место в трагедии сопоставлялось со стихотворением Пушкина «Возрождение» (1819):

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

...Фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери. — *Фигляр* — балаганный шут, фокусник, акробат. В 1830 году Пушкин был задет тем, что роман Ф. В. Булгарина «Дмитрий Самозванец» был полон заимствованиями из опубликованных сцен «Бориса Годунова». Он презрительно именовал Булгарина «Фигляриным» и «фигляром». *Алигьери.* — Речь идет

об Алигьери Данте (1265—1321), великом итальянском поэте раннего Возрождения, авторе поэмы «Божественная комедия» (1307—1321).

Стр. 48. *Херувим* — в христианской мифологии один из высших ангелов.

...*Моей Изоры.*— Возлюбленная Сальери с именем Изора неизвестна.

...*Новый Гайден...* — Имеется в виду великий немецкий композитор Иосиф Гайдн (1732—1809). В первом случае употреблено в значении «новый гений», а во втором — Моцарт.

Стр. 49. ...*Мой Requiem...* — *Реквием* — музыка для заупокойной церковной службы; крупное музыкальное произведение для хора и оркестра, носящее скорбно-элегический и торжественно-героический характер. Моцарт писал реквием летом и осенью 1791 года.

Стр. 50. ...*Мой черный человек...* — Моцарт писал реквием по заказу некоего Лейтгаба, управляющего графа Вальзегг; граф решил тайно заказать Моцарту реквием, чтобы выдать его за свое сочинение. «Черный человек» — олицетворение враждебного «моцартианским» натурам жизненного уклада.

Бомарше — Пьер Огюстен Карон Бомарше (1732—1799), великий французский комедиограф, автор «Севильского цирюльника» (1775) и «Женитьбы Фигаро» (1784).

...*Откупори шампанского бутылку...* — перефразировка начала «Сдержанного письма о провале и о критике «Севильского цирюльника» — полемического предисловия Бомарше к изданию комедии.

Стр. 51. *«Тарар» (1787)* — опера Сальери на текст Бомарше.

...*Что Бомарше кого-то отравил...* — В Париже был широко распространен слух, что Бомарше отравил двух жен.

...*Он слишком был смешон для ремесла такого.* — Установлено, что Пушкин цитирует лагарповскую редакцию слов Вольтера: «Этот Бомарше не отравитель, он слишком смешон». Пушкин вслед за Лагарпом услышал в лестном отзыве Вольтера скрытое недоброжелательство.

Стр. 52. *Нас мало избранных, счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой...* — Отмечена внутренняя перекличка этого мотива со стихотворениями «Поэт», «Поэт и толпа» и др., в которых Пушкин утверждал особое место художника в обществе.

А Бонаротти?.. и след. строки до конца. — Имеется в виду Микеланджело Буонарроти (1475—1564), гениальный итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт Высокого Возрождения. Французский поэт Лемьер в предисловии к поэме «Живопись» писал: «Часто повторяли, что для того, чтобы усилить правдоподобность изображенного распятия, Микеланджело заколол распятого на кресте натурщика. Никогда элемент энтузиазма не совпадает с преступлением; я даже не могу поверить в то, что преступление и гений могут быть совместимы». Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» (письмо XXIII, Дрезден, 12 июля) сообщал: «Показывая Микель-Анджелову картину Распятия Христова рассказывают, будто бы он, желая естественнее представить умирающего Спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью, но анекдот сей совсем невероятен». Относящиеся к Микеланджело слова «создатель Ватикана» означают, что в росписи Ватикана (местопребывание главы католической церкви папы в Риме с 1377 года) принял деятельное участие Микеланджело («Сикстинская капелла», создание собора св. Петра).

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Пьеса Пушкина написана на известный сюжет средневековых легенд, родоначальником литературной обработки которого был испанский драматург Тирсо де Молина («Севильский озорник, или Каменный гость»). Впоследствии к этому сюжету обращались Ж. Б. Мольер («Дон Жуан» или «Каменный пир») и Д. Г. Байрон («Дон Жуан»). Моцарт написал оперу «Дон Жуан» на либретто Лоренцо Да Понте. До сих пор не выяснено, знал ли Пушкин пьесу Тирсо де Молина, но поэту были хорошо знакомы как произведения Мольера и Байрона, так и опера Моцарта (эпиграфом к «Каменному гостю» послужили слова из либретто Да Понте; кроме того, имя слуги Лепорелло также есть в либретто). Пьеса Мольера (в переводе Валберхова) шла в Петербурге в 1816 году под названием «Каменный гость». В 1848 году под тем же названием был поставлен балет. Об опере Моцарта «Дон Жуан» см. примеч. на стр. 107.

Герой у Пушкина первоначально назван Дон Жуаном, но затем решительно изменен на Дон Гуана, т. е. имени придана испанская окраска. Местом действия сначала была Севилья, город в испанской провинции Андалузия. Однако Пушкин перенес действие в столицу — Мадрит (Мадрид). Полагают, что эта перемена усилила автобиографический момент. Дон Гуан, как заметила А. А. Ахматова, испанский гранд и в то же время поэт. Он близок к королю. Мысль о том, что «наши поэты сами господа», была чрезвычайно дорога Пушкину, отстаивавшему независимость и не желавшего августейшего покровительства. Ситуация пьесы — тайное возвращение Дон Гуана из ссылки в столицу — также во многом автобиографична. Известно, что Пушкин страстно рвался из Михайловского, но его удерживали друзья почти в тех же словах, что и Лепорелло, упрекающий Дон Гуана («Сидели б вы себе спокойно там»).

Из литературных произведений пьеса была сопоставлена Б. В. Томашевским с повестью «Выстрел»: Сильвио хочет поразить графа Б., когда жизнь ему особенно дорога. Именно в такую минуту погибает Дон Гуан. Отмечено также, что сюжет пьесы «притягивает многие стихотворения Пушкина, порой даже ранние», например, «К молодой вдове» (1817):

О бесценная подруга!
Вечно ль слезы проливать?
Вечно ль мертвого супруга
Из могилы вызывать?

И далее:

Спит увенчанный счастливец,
Верь любви — невинны мы.
Нет!.. разгневанный ревнивец
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день.

Конечно, трагедия Пушкина не сводится ни к автобиографическим деталям, ни к литературным образцам. Пушкин исключительно самостоятелен и глубок в разработке «вечного» сюжета. Его трагедия вместила огромное и оригинальное содержание.

Стр. 56. *Гитана* — так в Испании называют цыганку.

Стр. 57. *Андалузия* — область на юге Испании.

Антоньев монастырь. — О каком именно монастыре упоминается в пьесе, неизвестно. В Мадриде два Антоньева монастыря: один расположен на западной окраине, а другой — в северном квартале города. В Испании вообще почитался св. Антоний Падуанский.

Стр. 58. *Бедная Инеза!..* — Имя *Инеза* — традиционное для Пушкина испанское имя; см., например, романс с испанским колоритом: «Я здесь, Инезилья...», написанный в Болдинскую осень (9 октября 1830 года).

Стр. 59. *Командор* — высшее звание в рыцарских орденах (союзах).

Стр. 62. *Гранд* — так назывались в Испании представители высшей знати и духовенства.

Стр. 70. *Вента* — постоялый двор, корчма в Испании.

Стр. 71. *Епанча* — широкий и длинный плащ без рукавов, надеваемый поверх одежды.

Стр. 72. *...Что за Геркулес!.. — Геркулес* (Геракл) — греческий народный герой, обладавший небывалой силой (др.-греч. миф); здесь сравнение Командора с Геркулесом иронично.

Эскурьял — монастырь в 50 км. от Мадрида; так же назывался королевский дворец на территории монастыря.

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ

Пьеса является творческой переделкой трагедии английского драматурга Дж. Вильсона «Чумный город» (1816). В пьесе Вильсона 13 сцен. Пушкин выбрал одну. Он перевел ее не полностью, убрал второстепенные детали, сжал действие, сократил число персонажей, ввел две песни Мери и Председателя, изменил заглавие. В пьесе Вильсона описывалась лондонская чума 1665 года. То же событие было известно Пушкину по имевшейся в его библиотеке книге знаменитого английского писателя Даниеля Дефо «История великой лондонской чумы 1665 г.». Выбор сюжета подсказан холерной эпидемией в России, которая помешала Пушкину покинуть Болдино. Пьеса неоднократно сопоставлялась со стихотворением Пушкина «Герой» (1830).

СОДЕРЖАНИЕ

Для средней школы

Александр Сергеевич Пушкин

МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ

Ответственный редактор
Н. М. Кожемякина

Художественный редактор
Л. Д. Бирюков

Технический редактор
Е. М. Захарова

Корректоры
Э. Л. Лофенфельд и *Н. А. Сафронова*

ИБ № 4560

Подписано к печати с готовых диапозитивов 02.11.79. Формат 70×90/16. Бум. офсетная № 1. Шрифт академический. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,19. Уч.-изд. л. 5,2. Тираж 1 450 000(1—500 000) экз. Заказ № 396. Цена 35 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Калининский ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР Росглавполиграфпрома Госкомиздата РСФСР . Калинин, проспект 50-летия Октября, 46.

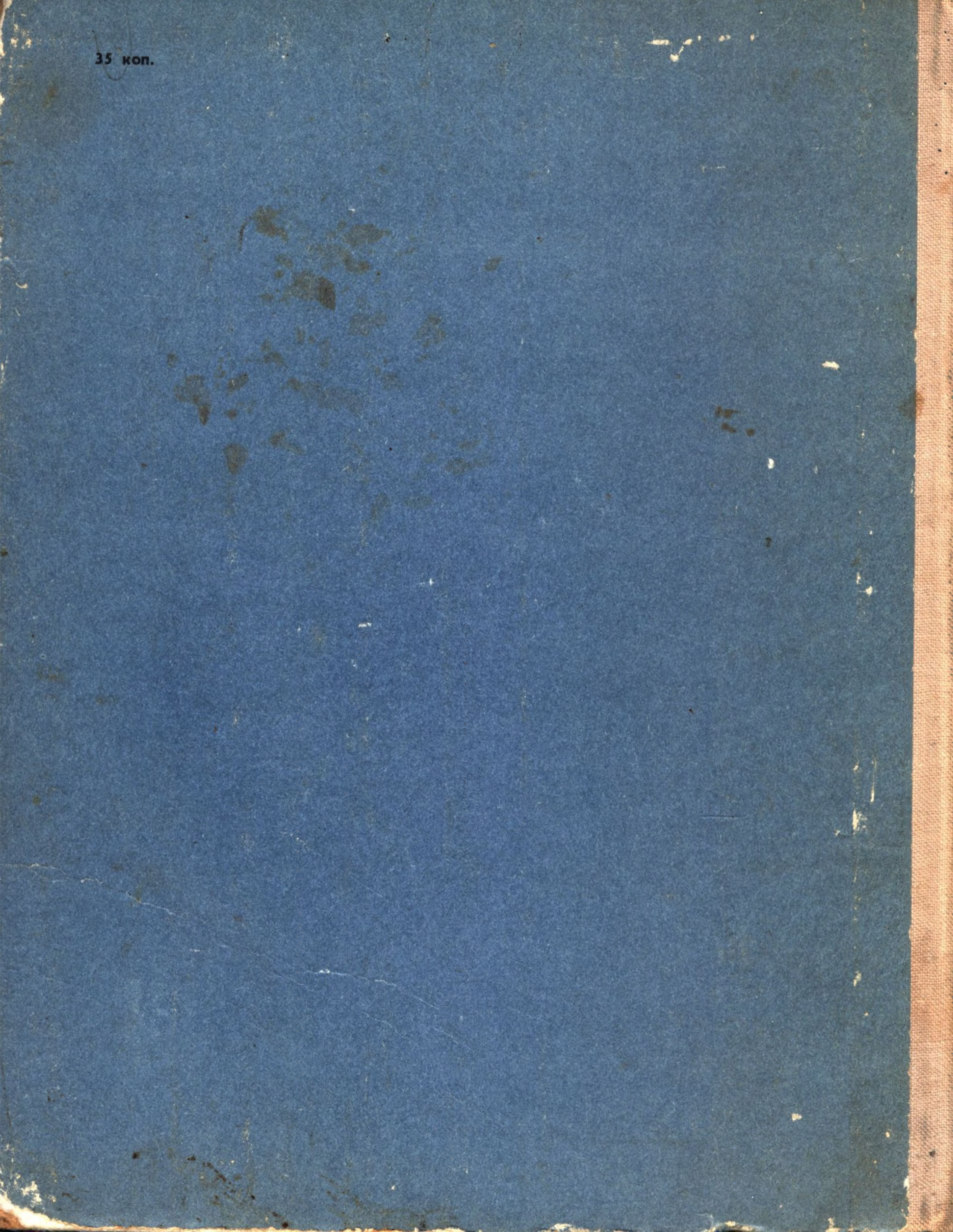
Пушкин А. С.

П91 Маленькие трагедии/Предисл. и прим. В. И. Коровина; Гравюры на дереве Ф. Д. Константинова. — М.: Дет. лит., 1980. — 111 с., ил. (Школьная б-ка).

В пер.: 35 к.

В книгу входят драматические произведения Пушкина, объединенные в цикл «Маленькие трагедии». Центральная тема «Маленьких трагедий» — исследование тайн человеческой души, трагическая судьба личности.

П $\frac{70803—086}{М101(03)80}$ 138—80 Р1


35 коп.